قول الكلام

شـــــهيّة طيّبـــــة

شوقي بغدادي

قد يكون زمنُ "البنيويّة" قد ولّى في مهدها، غير أنّها لا تزال تسعى نشيطةً في الساحة العربية للنقد الأدبي. وهذا ما يدفعنا من حين لآخر إلى أن نعود إليها مذكرين موضّحين. والباحثون العرب لا يبخلون علينا بهذا المدد، ليس اقتناعاً منهم بجدواها الكبرى، فمعظمهم يقفون ضدّها أو متحفّظين حيالها، وقلائل هم الذين ما يزالون مأخوذين بها.

والدكتور عبد الملك مرتاض- الذي ظهر اسمه أكثر من مرة في "الموقف الأدبي"- واحد من هؤلاء النقاد الموضوعيين الذين يعرفون جيداً عيوب النظرية ونقائصها بقدر ما يفهمون أسبابها التاريخية وأهميتها كرؤية وليس كمنهج تطبيقي متكامل. فلقد بات ثابتاً أنّ المنهج البنيوي قد يجدي استخدامه في الدراسات الألسنية ولكنه قاصر عن أداء الدور ذاته في مجال الإبداع الأدبي. ومع ذلك فمن الضروري أن نفهم طبيعة هذا المنهج النقدي الحديث، ذلك لأنه أولاً وأخيراً نتاج عقل متطوّر، طموح، متعمق، فإذا لم يبلغ أهدافه كاملة فليس السبب في المنهج نفسه بقدر ما هو في صعوبة المادّة التي يتعامل معها ألا وهي الفن عموماً والأدب خصوصاً وهذا ما يصنعه الدكتور مرتاض في بحثه المنشور تحت عنوان "مدخل في قراءة البنيوية" إنّه يقدّم العوامل، والمعطيات، ثم النتائج التي ترتّبت على ظهور البنيوية واستخدامها في سياق موضوعي هدفه التوصيف العلمي، وليس التهجم أو الدفاع المتحيّز.

أما البحث الآخر لأحمد محمد ويس "نحو معيار الانزياح" فهو ليس من البنيوية من حيث التوجّه الأساسي، ولكنّه يتصل بها كاجتهاد فرعي في إطار الرؤية العامة لما يجب أن يكون عليه الشغل النقدي. وكلمة "الانزياح" هي محور البحث. وهي قريبة من حيث

المعنى العام مما قصد إليه النقاد العرب من استخدامهم مصطلح "المجاز المرسل" حيث ينزاح أيضاً الكلام عن معناه الأصلي قليلاً أو كثيراً بسبب تحوير في الأداء اللغوي ولكنه يأخذ لدى النقاد المحدثين أبعاداً أكثر عمقاً وأغنى تفصيلاً.

أما دراسة د. جمال الدين الخضور المسمّاة "العلاقة الغيابيّة" فهي نموذج للدراسات المحدثة المعمقة والتي لا تخلو من بعض الغموض بسبب كثافة البحث و "الانزياح" الذي يكثر الكاتب من استخدامه في رؤيته النقدية.

إلا أنه يظلّ بحثاً متكاملاً جديراً بالقراءة أكثر من مرّة، وخاصّة أنه يعرّفنا على جانب شبه مجهول من الشعر السعودي المعاصر من خلال الشاعر عبد الله الصيخان نموذجاً.

وحده "محمد راتب الحلاّق" يختار بحثاً أكثر يسراً وهو "الترجمة الذاتية" من خلال تقاطعاتها مع فن الرواية، والسيرة الذاتية، والمذكرات والنصوص الأدبية الأخرى، وهو بحث مفيد حقاً لمن يبحث عن العلاقة بين الذات و "الموضوع" في عملية الإبداع الأدبي عموماً.

ثمة ملاحظة سمعتها أكثر من مرة حول مقدّمتنا هذه لأعداد الموقف الأدبي مفادها أننا نقصر الحديث دائماً على البحوث والدراسات الواردة في العدد، فلماذا لا نخصص بعضاً من هذه المقدّمات للحديث عن القصائد أو القصص المنشورة في العدد. لماذا لا نقدّمها بشكل من الأشكال فيحظى الشعراء والقصاصون ببعض من الاهتمام الذي يحظى به الباحثون والدارسون وحدهم؟!..

وهي ملاحظة مؤثّرة حقاً، وجديرة بكل اهتمامنا، إلا أن صعوبة الأخذ بها هي التي تحدّ من طموحنا فالحكم على النصوص الإبداعية الأدبية ليس ميسوراً كما على الدراسات والبحوث، ومع ذلك فلسوف نقوم بهذه المحاولة متجنبين قدر الإمكان إصدار أحكام قيمة فالمبدعون حسّاسون جدّاً، وهو أمر مفهوم لا بدّ من مراعاته... إلاّ أننا سنحاول... وأمرنا للّه!..

وعلى كل حال فتلك هي مائدتنا لهذا الشهر، والتي نرجو أن تجدوها شهيّة ليس ببحوثها ودراساتها فحسب بل بأشعارها وقصصها ومتابعاتها... أما الآن فلنجلس إليها ولنبدأ...

□□□

مدخل في قراءة البنوية

د. عبد الملك مرتاض

لقد ظهرت إرهاصات للأدب البنويّ مع ظهور إرهاصات مماثلة للنقد البنوي. والحق أنه كان للمدرسة الشكلانية الروسية، في فرنسا، أثر جليل في ظهور الحركة الأدبية الثورية الرافضة للقيم الجمالية التقليدية، وللقواعد الفنية الكلاسيكية التي تعارف الناس عليها في كتابة الأدب وتذوقه وتحليله معاً. ولعل أهم من يمكن ذكرهم من الكتّاب الروس الذين أسهموا في وضع أسس هذه الحركة وتطويرها: ياكبسون [الذي أسس نادي اللسانيات بموسكو عام ١٩١٥، وهي الهيئة التي انبثقت عنها الشكلانية الروسية] وفلاديمير بونزر؛ ثم الناقد البلغاريّ الأصل طودوروف الذي اغتدى فيما بعد فرنسيّ الجنسية. وقد أصبح فلاديمير بونزر، فيما بعد، من أكبر الكتاب الفرنسيين الشيوعيين في القرن العشرين(١).

■ظهور الرواية الجديدة في فرنسا له أكبر الأثر في تحريك عجلة النقد الجديد وتطوير اتجاهاتها.

ولعل الذي روّج لهذه الحركة الأدبية الجديدة الرافضة للأشكال الأدبية القديمة، والمشْرئبّة إلى البحث عن الأشكال الفنية الجديدة؛ بما فيها الشعر والنقد؛ ثم بما في ذلك كيفية التعامل مع النص، أو ما يطلقون عليه: "نظرية التناص": أن تكون المجلة الباريسية "كما هو" [QUEL TEL] هي التي أذاعت بين الناس كثيراً من الدراسات حول هذا الاتجاه الثائر. وكان لظهور الرواية الجديدة، في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، والتي دأبت على نشر نماذج منها دارُ "منتصف الليل" الباريسية: أكبرُ الأثر في تحريك عجلة النقد الجديد وتطويره نحو اتجاهاتها التي أقام أسسَها الكبرى الناقد البنويُّ الفرنسي رولان بارط. وقد اضطرم النقاش من حول موضوعات لم تكُ، في حقيقتها، كلها جديدة. وإنما تكمن جدّتها في كيفية معالجتها أكثر من ابتكارها في عالم الأدب، ومن ذلكم: الله، والوجود، والفناء(٢).

وظهور مثل هذه الكتابات التي أخذت ترتسم شخصيّتها، وتتضح تقاسيمها في منتصف هذا القرن؛ يمكن أن تغري الباحث بأن يطلق عليها "الأدب البنوي". وكانت الرواية الجديدة التي حمل لواءها بفرنسا ألان روب قريي، وميشال بيطور، وناطالي صاروط، وكلود سيمون، وسَواؤهم: هي المجال الخصيب لنشاط هذه الحركة الأدبيّة الثورية.

لكن ما الأسس الكبرى التي ينهض عليها النقد البنوي، أو النقد الثوري، كما يطلق عليه بعض النقاد الفرنسيين المعاصرين- وأحسبه بارط؟ وفيم يختلف هذا النقد عن النقد الجامعي، أو الأكاديمي؟ وما العوامل التي أفضت إلى ظهوره؟ ثم من أهم أشياعه ورجالاته الذين روّجوا له، ونضحوا عنه؟... ؟ لقد نعلم أن من ضمن ما يقوم عليه النقد التقليدي الذي كان يصف نفسه بـــ "الجامعي"؛ أنه كان يُعنت نفسه أشدّ الإعنات في الانهماك بدراسة عصر الكتاب، وبيئته، وعرقه أيضاً (الناقد الفرنسي تين)، وأثر كلّ ذلك في كتاباته. فلم تكن العناية بالإبداع تأتي إلاّ في المنزلة الأخيرة طوراً؛ بينما لم تكن تحتفل بهذا الإبداع طورا آخر. ولنا في تلك الكتابات التقليدية التي تصف نفسها بـــ "بالنقدية"، في الغرب والشرق، برهان خريّت على هذا المزعم.

فلم تكن العناية تمثّل إلاّ في إبراز دور التاريخ واجترار أحداثه. ذلك بأن المؤلف كان أهمّ من إبداعه لدى الناقد التقليدي؛ فقد حظي العصر الجاهلي تحت عنوان "الأدب الجاهلي" طوراً، و "الشعر الجاهلي" طوراً آخر: من حيث هو تاريخ، وبيئة، ومجتمع، وأهواء: أكثر بكثير ممّا حظي به الشعر العربي على ذلك العهد المبكّر من التاريخ. فأين هي هذه الدراسة التي عُنيت بالنصوص الشعرية وتعريتها فنياً، وتحليلها جمالياً، وقراءتها أدبياً: لدى امرئ القيس، وطرفة، وزهير، ولبيد، والنابغة، والأعشى... وسَواء هؤلاء من شعراء الجاهلية حيث يمكن التحدث فيه عن كل شيء إلاّ عن التاريخ: لشيوع الأمية، واستفحال الفتن، وتكالب المحن، وغياب الحقيقة، وضياع التاريخ فيما بين كلّ ذلك؟

ولا يقال إلاّ نحو ذلك في العصور اللاّحقة للأدب العربي؛ إذ قد يكون العصر الأمويّ أهم من شعر جرير، والفرزدق، والأخطل، ورؤبة والعجاج... لدى النقاد التقليديين. كما قد يكون العصر العباسي أهمّ لديهم، من شعر أبي تمام، وأبي نواس،

والبحتري، وأبي العتاهية، ومسلم، وابن الرومي، وأبي الطيب...

إن النقد، في صوره الجادة، لا يمكن أن يظلَّ على ما كان عليه (ولا يزال عليه، في الحقيقة، بالقياس إلى المقالات الصحفية التي قصارها الإعلان عن ظهور كتاب)؛ أي أنه عبارة عن تعليق ينهض حول نتاج أدبيّ يمليه الإحساس المرتجف(٣). وكان من الأمثل أن يسعى النقد إلى المطابقة بين إظهار أسرار الجمال الفني من وجهة، وإبراز الحقائق -إن كان في النص الأدبيّ حقائق حقّاً- المتخفّية التي يطويها النص الأدبي في ثناياه... من وجهة أخراةٍ.

■رولان بارت أطلق على النقد البنيوي النقد الثوري، وكذلك فعل بعض المعاصرين.

نظرية الكتابة لدى بارط

يذهب بارط في تمثّله ماهية الكتابة الأدبية إلى شكلانيتها؛ إذ لا الكتابة، لديه، لغةً؛ وهي مشتركة بين الناس جميعاً؛ ولا هي لديه أسلوب؛ وهو اختيار حميم لكل كاتب؛ وإنما الكتابة، لديه، شكل يختاره الكاتب عن وعيٍ. ذلك بأن اللغة والأسلوب من قبيل عطاء الطبيعة؛ على حين أنّ الكتابة من قبيل الاختيار. والكتابة وحدها هي التي تُلزم وتدلّ. إن درجة الصفر للكتابة لحظة من التاريخ حيث الكتّاب، مع استمرارهم في وصف العالم والحياة؛ لا يريدون إلي التبرير والإقناع؛ وإنما تراهم يصطنعون كتابة محايدة على نحو ما نجدها عليه لدى ألبير كامي، وكايرول، وسوائهما من الكتاب العالميين(٤).

ماهيَة البنْويَة

ولكننا إلى الآن، لم نتحدث عن البنوية؛ فلنطرح هذه المُساءلة تارة أخراةً: ما البنويّة؟ والحق أن الإجابة عن هذا السؤال المحير استغرقت مجلّدات ضخاماً؛ دبجت؛ فنشرت؛ فنوقشت؛ ثم لم تكد تصنع شيئاً ذا بال؛ ولم تكد تفضي إلى نتائج يتفق من حولها الناس. فقد ألفينا، مثلاً، رولان بارط، وربما يكون أحد أكبر البنويّين وإبرزه، وأكثره نشاطاً؛ لا يكاد يعترف، صراحة، بشيء اسمه البنوية من حيث هي نزعة أدبية؛ فهو ينفي عنها أن تكون مدرسة؛ وهو ينفي عنها أيضاً أن تكون حركة. ذلك بأن معظم الكتّاب الذين يعزوهم النقد المعاصر إلى البنوية لا يشعرون، على أيّ نحو، بجامعة تجمعهم فيما ينهضون به من نشاط نقدي على درب هذه النزعة، وفي ظلّ لوائها. وإن اصطناع مصطلح 'بنية' لا ينبغي له أن يميز أي شخص بميزة خاصة؛ إلا بحكم الطبيعة الجدلية التي تضفيها على مضمون هذا المصطلح من حيث وظائفهُ، وأشكالهُ، وسماته، ومعانيه. وعلى أنّ هذه المفاهيم الأربعة نفسها لم تعد من قبيل المعجم البنوي؛ ولكنها مشتركة بين علوم أخرى(٥).

ولعل من الأمثل الرجوعَ إلى بعض الأزواج اللفظية مثل: الدالّ/ المدلول؛ والآنيّة/ الزمانية [SYYNCHRONIE / DIACHRONIE] من أجل الاقتراب مما يميز البنويّة عن الموضوعات الأخرى للفكر الإنسانيّ. فالزوج الأول الذي يحيلنا على نموذج لسانياتيّ إنما هو، على عهدنا الراهن، بمثابة: علم البنية، أي البنويّة. وقد يكون الزوج الآخر أعظم شأناً من الأول؛ لأنه يضطلعُ بين ثناياه مراجعة مفهوم التاريخ بحكم إنّ فكرة "الآنية" [وذلك على الرغم من أنها لدى دو صوسير هي نزعة تطبيقية؛ أي مجرد ممارسة مخبريّة...] تعوّل على تجميد المسار الزمني على نحو ما؛ بينما فكرة" الزمانية" تتطلع إلى تمثّل الحدث التاريخي على أنه مجرد تعاقب أشكال. ويبدو أن الزوج الأخير يعود إلى أصول ماركسية بحيث يدور فيها كلّ النشاط الذهنيّ حول مفهوم التاريخ، لا حول مفهوم البنوية(٦).

■قد يكون العصر الأموي أهم من شعر جرير والفرزدق والأخطل لدى النقاد التقليديين.

ولما لم تكن البنوية مدرسة، ولا حركة- حتى بكيفية إشكالوية [نسبة إلى الإشكالية] كما يزعم بارط- فإنه قد لا يكون من المجدي نسبتها إلى النزعات العلمية الصارمة. وإذن فقد يكون من الأمثل البحثُ لها عن وصف شامل، أو حتى عن تعريف؛ في مستوى آخرّ هو الخطاب الأدبيّ. ذلك بأنه يمكن أن نفترض وجود كتّاب ورسامين وموسيقيّين يسترعيهم تأثير البنية [إذ لم يعد الفكر وحده هو الذي يمارس هذا التأثير]؛ ذلك التأثير الذي يمثّل تجربة متميّزة مما يجعلنا نضع المحللين والمبدعين معاً تحت شعار هو ما يجوز أن نطلق عليه "الإنسانِ البنويّ". ولا يتحدد هذا الشخص البنوي بأفكاره، ولكن بخياله. وقل إنه يتحدد بمُخيلته؛ أي بالكيفية التي تحيا عليها البنية، ذهنياً، لديه(٧).

وإذن، فتعريف البنوية يكمن في نشاطها نفسه؛ أي في التعاقب المنتظم لبعض العمليات الذهنية. وإذن، فإننا نستطيع أن نتحدث عن النشاط البنوي؛ كما كنا نتحدث عن النشاط السرياليّ الذي قد يُعَد نتاجاً مثمراً للأدب البنوي.

الظروف التي نشأت فيها البنويّة

يبدو أن ظهور الرواية الجديدة، كما سلفت الإيماءة إلى بعض ذلك، في فرنسا خصوصاً، كان له أثر مباشر في ظهور الحركة النقدية البنوية. فالرواية الجديدة ثورة على تقاليد الرواية وقواعدها الكلاسيكية التي اجترّتها الألسنة، وضاقت بها

مجلدات النقد عبر عدة قرون. وقد ترعرعت الرواية التقليدية في أحضان النقد التقليدي. فكِلا الجنسين الأدبيّيْن ظل يحرص على تقاليد أدبية مهما اختلفت أشكالها؛ فقد كانت ذات مصدر واحد: مبتدأً ومنتهىً.

فالرواية التقليدية وإن اختلفت لدى فلوبير بالقياس إلى زولا مثلاً؛ فإن الملامح العامة ظلت هي هي: معاملة الشخصية معاملة الشخص، والاحتفال ببنائها على نحو يجعل القارئ يقتنع بأن الشخصية التي يقرأ عنها، في الرواية، هي شخص تاريخيّ وُجِد، فعلاً، في عالم الواقع. ولم يكن النقد التقليديّ إلا مباركاً لهذه النزعة، أو الرؤية النفسية على الأصحّ؛ متعهّداً لها، حريصاً عليها، مدافعاً عنها؛ فهو يعترف بالتاريخ على أنه حقيقة؛ وعلى أنه السلطان الذي لا يُعصى له أمر أبداً. وانطلاقاً من الاعتراف بمفهوم التاريخ على أنه

حقيقة؛ فإن النقد التقليديّ راح يثقل كاهله بجملة من الشروط التي تجعل منه شبكة من الأصول المُتماشجة

في غير تجانس؛ كحرصه على تقديس تاريخ الأفكار، وتاريخ الإبداع الفنيّ، ومصادر الإلهام، والمؤثّرات على اختلافها. وتلك هي الأصول الكبرى التي يتشكّل منها النقد الوضعي] الجامعيّ.

وجاء النقد البنوي إلى كل هذه الأصول فحاول أن يهور بنيانها، ويقضّ أسسها، ويشيّد على أنقاضها مملكة نقدية بدون حدود، وبدون إديولوجيا، وبدون قواعد مسبقة يتسلّح بها الناقد حين يعمد إلى قراءة نص، أو معالجة قضية أدبية. فلا تاريخ، ولا تاريخية، ولا مؤثرات؛ ولا هم يحزنون. ذلك بأنّ النقد الأدبيّ، في تمثل البنويّين، اغتدى ما يمكن أن نطلق عليه: أدب الأدب، أو كلام الكلام. لأن بارط يزعم أنّ الكتابة، من حيث هي غالباً، والكتابة الروائية خصوصاً، هي كتابة بيضاء(٨). فكل إبداع أدبيّ يجب أن يُعَدّ على أساس أنه قطعة مغلقة على نفسها، ولا تنفتح إلاّ من تلقاء نفسها؛ أي أنها أُنموذج من الكون(٩)؛ أو قل إن الإبداع، كما كنا قررنا نحن في بعض كتاباتنا، نصّ يكمن مفتاحه في داخله لا في خارجه(١٠). ويعني هذا أن النص لا يكون مرجعاً إلاّ لنفسه بدون ارتباط خارجي؛ أي أن مرجعيته تكمن في نفسه؛ في لغته أساساً.

وقد غالى بارط في ذهابه إلى أن النقد الأدبي يجب أن يأخذ سيرة موضات الملابس(١١). إن النقد البنويّ عوض أن يتيه في فكّ الشفرات، نلفيه ينطلق مباشرة إلى إثارة الأسئلة عن مغزى النص غير متوقف لدى الممارسة الشكلية الخالصة التي ليست، في الحقيقة، نقداً أدبيّاً. إن دراسة الأدوات التي تمثّل الأشكال، أو تفضي إليها، أو تكون علة في وجودها؛ لا تستطيع أن تجعل منها ذات مدلول جامع(١٢).

■يذهب بارت في تمثله ماهية الكتابة إلى شكل نيتها إذ لا الكتابة لغة ولا هي لديه أسلوب.

ميلاد النزعة البنويّة

إنّا بين أمرين اثنين: فإما أن نتقصّى آثار أم هذه البنويّة فندرسها في ضوء علاقات أخرى مختلفة، ولا سيما في علاقتها بالنزعة الماركسية (١٣) [وذلك أمر صعب، ومسعى وعْر؛ ومن العسير ا لخوض في موضوع كهذا شائك معقّد، يهيمن عليه الغموض أكثر من الوضوح؛ فإن كثيراً من أصوله لا تبرح مبعثرة هنا وهناك في الكتابات الغربية المختلفة- وأما الكتابات العربية فهي عزيزة، ولا نكاد نعثر عليها إلاّ في مواطن قليلة]. وإما أن نقف هذا الحديث على النزعة البنوية وحدها في مجال النقد؛ فنتحدث عن بعض أصولها، وبعض خصائصها، وملامح منهجها. وبعض ذلك ما اجتهدنا في أن نقف أمرنا هنا عليه.

إن النزعة البنويّة، كما يلاحظ جان ماري أوزياس AUSIAS J.M (١٤)، ومن حيث هي تيّار نقدي؛ إنما نشأت من حول نشاط الشكلانيين الروس. فقد ترجمت فصول من كتاباتهم إلى لغات عالمية، ولا سيما الفصول التي ترجمها طودورف تحت عنوان 'نظرية الأدب'. ولم ينشأ عن هذا التيار الشكلاني ظهور التحاليل النظرية لمفاهيم مختلفة تتعلق قضايا الأدب والنقد وفلسفتهما فحسب؛ ولكن نشأ عنه ظهور أعمال أدبية تمتاز بخصائص فنية جديدة لم تعهد فيها من ذي قبل. ويمثل تأثير هذه الكتابات الشكلانية، في المجال النظري، في أعمال طودوروف، ورمان ياكبسون خصوصاً. وممّا مكّن لهذه النزعة الشكلانيّة من الانتشار في الغرب عموماً، وفي فرنسا خصوصاً، أن أحد مؤسسيها، وهو فلاديمير بوزنر، أمسى كاتباً شيوعياً فرنسياً شهيراً.

وعلى أننا لا نريد، هنا، أن نثبت أن الشكلانية الروسية نزعة ناجحة؛ فقد انتُقدت انتقاداً شديداً، بل حوربت في عُقر دارها، وبين ذويها وأنصارها؛ وذلك حين نادى الشاعر الروسي كيرمانوف، في مؤتمر الأدباء السوفيات عام أربعة وثلاثين وتسعمائة وألف بسقوطها(١٦)؛ وإنما نريد أن نثبت أثر هذه الحركة الأدبية عالمياً لا محلياً. وكأنّ زامر الحيّ لا يُطرِب.

ومن الأفكار التي روجّت لها البنويّة أن كل مؤلف يفقد حيازته على إبداعه حين لا يعود مرجعاً لنصه [وهي المسألة التي

أطلق عليها فيما بعد ذلك، أو أثناء ذلك، ميشال فوكو "موت المؤلف"]، ويحل محله النص الذي اغتدى ذا علاقة حميمية بنفسه؛ أي أنّ النص يفقد المرجعية الخارجية. ذلك بأن العلاقة، في رأي البنويين، تنقطع بين المؤلف ونصه مجرد صيرورة النص إبداعاً قائماً بذاته؛ كأنه الفتى حين تكتمل رجولته؛ وكأنه الفتاة حين تكتمل أنوثتها؛ فنحن ننظر إليهما على ما هما عليه من رجولة وأنوثة قبل النظر إليهما من حيث علاقتهما بالأبوين اللذين نجلاهما. فلا شيء يوجد خارج اللغة؛ شعار أعلنته ناطالي صاروط في ندوة الرواية الجديدة التي انعقدت في باريس (١٧)؛ كما لا يجوز أن يكون شيء ما سبق وجود هذه اللغة. فالوجود الأدبيّ، إذا صحّ مثل هذا الإطلاق، مرتبط بوجود طرح اللغة واستفراغها على القرطاس.

■إن اصطناع مصطلح بنية لا ينبغي له أن يميز أيّ شخص بميزة خاصة.

بيد أن أصحاب هذه النزعة قرروا أن النص إذا كان هو الأصلَ في كل متاع فنّي، أو في كلّ قراءة تُقرأ، أو في كل لمحة تستخلص؛ فإن ذلك ما كان له ليحدث إلاّ بقوة فعل القراءة التي ليست، أولاً وأخيراً، إلاّ قراءة ثانية، من الوجهة التناصية؛ ذلك بأن القراءة هي التي تُنشئ في الذهن، عبر القراءة الأدبية، نصاً ثانياً، بل إن الناقد الروائي الفرنسي، جان ريكاردو، يزعم أن قراءة أي نص أدبي لا يعني إلاّ قراءة مجموعة من النصوص في الوقت ذاته؛ وذلك بحكم أن القراءة تثير في الذهن شبكة من علاقات النص بسَواه، بصورة متزامنة(١٨).

وكان من العسير رفض نظرية النص (رولان بارط)، وفكرة التناص (جوليا كريستيفا) الناشئة عن القراءة بحكم أن طبيعة كل نص توحي بعالم قد لا يكون هو المقصود بالذات من هذا النص المقروء. من أجل ذلك جاءت هذه النظرية الشكلانية التي تستوحي كلّ أصولها وخصائصها من طبيعة النص نفسه. إن النقد، كما يلاحظ الناقد الفرنسي بول فاليري، أدب موضوعه الأدب نفسُه(١٩)؛ أي أن النقد اغتدى نصاً إبداعياً، موضوعه نصّ إبداعيّ آخر: أحدهما يسبق الآخر، وثانيهما يكمل الأول؛ وأولهما يكون علة في شهرة الأول. ولكن ليس ينبغي للنص الثاني (النقد) أن يكون قاضياً جائراً، وحاكماً ظالماً؛ يصلت سيفه على الإبداع الأول بإصدار الأحكام التقويمية متخذاً من نفسه مرآة مجلوة تزعم أنها تستطيع أن تهتدي السبيل إلى زيف الإبداع الأول أو رداءته.

إن مبدأ الكتابة عن نص إبداعي أوّل يشبه في سيرته، كما يلاحظ ذلك الناقد الفرنسي أندري أكون، التعليق على نص ديني. فالتعليق يشرئب إلى استكشاف أسرار ألوهية النص الديني. وتستميز هذه السيرة بثلاثة مظاهر:

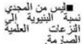
١ - الفكرة التي يحملها النص؛ وهي بمثابة الله في النص الإلهي؛

٢ - الكتاب، أو العالم المصوَّر في النص؛ وكأنه هنا بمثابة كلم الله؛

٣ - الإنسان المفسر، أو المترجم، أو المعلق، الذي يعرف كلمة الله حق معرفتها؛ وهو الذي يقرأ النص ويتطلّع إلى فهم مضمونه الخفيّ، في الوقت ذاته(٢٠).

ولعل الأمر الذي يتجاهله المعلّقون هو حقيقة الخطاب الأدبي الذي برهن دو صوسير على أنه يستحيل فصل الدالّ عن المدلول فيه. حتى لقد غالى دو صوسير في إذابة الفوارق بين الدوالّ ومدلولاتها بتشبيه اللغة بورقة: الفكرة وجهها، والصوت ظهرها؛ ولا ينبغي قطع الوجه دون قطع الورقة...

إن النقد إذا اجتزأ، كما يلاحظ ذلك روبير كانتي، بانطلاق النص الأول الذي ليس إلاّ أدباً؛ فلن تتجسد وظيفته في أكثر من تكرار ما قاله النص الأول، بعد بصورة قد تكون أمثل. وإذا ارتضى مثل هذا النقد لنفسه صفات الثرثرة والحشو والإسهاب؛ فإنه سيصبح نقداً عديم الجدوى؛ وذلك على كل حال شأن النقد التقليدي(٢١). فلعل النقد الحق هو ذلك الذي يستطيع أن يضيف إلى النص الأول ما ليس فيه؛ أي أنه يعيد إنتاجه تحت شكل نص آخر. وقد ذهب امبرتو إيكو، الناقد الإيطالي، إلى أن القراء هم ليسوا المؤلفين؛ فلكل من الفريقين وضعه الخالص له؛ وأن جمالية التلقي، والتأويلية، والنظريات السيماءوية للقارئ المثاليّ كلّها أمور تقرأ على أساس أنها موضوع بحث لا يمثل في الأفعال التجريبيّة للقراءة [وهي موضوع سوسيولوجية التلقّي] ولكن في وظيفة التطنيب (البناء) والتقويض (التفكيك) للنص الذي يتخذه القارئ مجالاً لِلَعبه بما هو وظيفة، وضرورة، وفاعلية، لإنجاز نص كما هو (٢٢). إن النص الثاني يجب أن يغتدي إبداعاً صميماً، وإذا تمّ له هذا، فسيتضاف إليه؛ لا أن يمتصّه امتصاصاً.



وإذن ، فليس ينبغي للنص الثاني [النقد] أن يكون نسخة منسوخة من النص الأول؛ فلا يعدو أن يكون ظلاً له. كما لا ينبغي أن يكون في الوقت ذاته، انعكاساً سطحياً له، أي لا ينبغي أن يكون بمثابة الشاشة بين النص والقارئ؛ فليس ذلك إلاّ نقداً

انطباعياً يقوم على لحظة المزاج. فإذا كان النقد يريد أن يكون مفهوماً موضّحاً للأدب؛ مبرَّراً في نفسه، ولكن ليس من أجل نفسه؛ فإن وظيفته تنهض، أو تمثل في طبيعة الخلق الأدبيّ نفسه: حيث إن كل تعبير، هو في الوقت ذاته ظاهر وخفي، وخارجي وداخلي. ولعل من وظائف النقد الجديد أن يعمد إلى تعرية الكامن في النص وربْط ما ينشأ عنه من ظلال جمالية وفنية؛ بحكم حدوث هذه التعرية؛ ابتغاءَ استخلاص كلّيّاته(٢٣).

موقف البنوية من التيارات النقدية الأخرى

كما رفض البنويّون كثيراً من مبادئ النقد الماركسي، واللاّنسوي [نسبة إلى الناقد الفرنسي المثال لانسون ي الذي روّج في كتاباته لفكرة "الفن للفن"]؛ فقد رفضوا، أيضاً، كلّ نظريّات النقد القائمة على التحليل النفسي للنص وصاحبه خصوصاً. وقد ألفينا جيرار جينات G. GENETTE، وهو من أكبر النقاد الحداثيين وأنشطهم في فرنسا، وأحد أكبر المروّجين للبنوية تحت تطبيقات مختلفة، يسخر أشد السخرية من أحد النقاد الفرنسيين في تحليله لنص من النصوص الرائية بالمنهج النفسي قائلاً: "ما أروع الشروح التي ساقها [جاك شاردون] حول نصّ "أميرة كليف": لولا أن عيبها أنها نسيت أن عواطف السيدة كليف إزاء بعلها، وإزاء "نمور" أيضاً، ليست عواطف حقيقية؛ ولكنها عواطف من صنع بنات الخيال، وتوليد من توليدات الخطاب؛ أي العواطف التي تستنفذها كل الجمل أو العبارات التي بواسطتها يغتدي الخطاب ذا معنى"(٢٤).

ولما كان النقد محكوماً عليه بالحديث عن أفكار الآخرين، فإنه مدعوّ إلى أن يحلّل من الإبداع الأدبي مدلوله. ولكن لا شيء، في هذه الأثناء، يرغمه على التعامل مع هذا المدلول على أساس وضعه في حال طلاق، أو انقطاع، مع الدالّ(٢٤). فليس للناقد، إذن، كما يذهب إلى ذلك فوكو، أن يعامل العناصر الدلالية على أساس أنها مستقلاّت عن المعاني المتعددة التي تحملها؛ ولكن على أساس أنها قطع تنهض بوظيفة مركزية في النص، وتشكّل بذلك نظاماً ملتحماً بعضه ببعض (٢٦).

ومثل هذه النظريات التي تقوم على إشكاليات علم النصوص، والتي تقدس صورة النص، وتقف كل الأنشطة النقدية على ما يحمله من ظاهر وباطن؛ دون العناية بالمضمون في فكره وفلسفته وأديولوجيته: كانت، في الحقيقة، تسير في خطّ متواز مع النظريات التي كان ينادي بها الشكلانيون الروس انطلاقاً من سنة خمس عشرة وتسعمائة وألف إلى سنة ثلاثين وتسعمائة وألف. والحق أن حركة الشكلانيين نقلت اسمها من خصومها أنفسهم؛ فهم الذين وصفوها بالشكلانية(٢٧).

والذي يعنينا، هنا والآن، من أمر هذه البنوية، ليس هو شبكتها الفلسفية في حد ذاتها؛ بل النقد الأدبي من خلال منظورها الخاص.

■الرواية التقليدية وإن اختلفت لدى فلوبير بالقياس إلى زولا مثلاً فإن الملامح العامة ظلت هي هي.

ويبدو أن النقد الأدبي، كسواه من كثير من العلوم الإنسانية، سيظل إشكالية خالصة، أي قضية تبحث في أصولها، ونجادل في تفريعاتها -كما قد نظل مختلفين في تقرير أسبابها ونتائجها- دون أن يجرؤ أحد منا على إيصاد باب البحث حول أمرها. فليس هناك أفن ممّن يزعم أنه انتهى إلى الغاية في بعض هذا المضطرب الوعر، واهتدى إلى السبيل القويمة حول هذه المسألة اللطيفة.

وإذن، فقد كان لا مناص، من وجهة نظر تطور المعرفة الإنسانية: من الثورة على نظريات الأمس الدابر، والماضي الغابر، حول قراءة النص وتحليله. كما كانت اندلعت ثورات أخرى، على نزعات سابقة فهارتها؛ وكما ستندلع ثورات أخرى أيضاً على ما تقرر اليوم من هذه النزعات التي قلّما يكتب لها الخلود المطلق. فتلك هي سنة الحياة، وسيرة العلم، وقانون المعرفة. فبعد الكلاسيكية التي انبثقت عن نزعة الإحياء الإنسانية: جاءت الرومنسية في محاولة للتحدث عن "الحقيقة" من خلال الذات؛ أي من خلال اتراك النفس تتحدث على سجيّتها، وتتخيل على طبيعتها. بيد أن ذلك لم يُرضِ أولي النزعة الواقعية الذين عابوا على الررومنتيكيين فرارهم من الواقع، باسم الواقع. وجاء السرياليون، هم أيضاً، فرفضوا الواقعية على أساس أنها ليست ذات قدرة على إرضاء مفهومهم للإبداع، ولا طريقتهم في الكتابة؛ ولا سيما في الكتابات الشعرية حيث أمسوا يكتبون على وجه التلقائية، متقبّلين ما تجود به قرائحهم فتمليه على أقلامهم... وكان الرمزيون، وبعدهم الدادويّون [والسريالية امتداد للنزعة الدادوية] قبل ذلك؛ إنما أتوا ببعض هذا، هم أيضاً.

ثم جاءت الوجودية فربطت كلّ تفكير وإبداع، وكل سلوك وتصور بالحرية؛ ولكنها نقضت مذهبها، في تمثلنا نحن على الأقل، حين ربطت تلك الحرية بالالتزام. وعلى أن الوجودية لم تأت، في حقيقتها، بشيء جديد على الرغم من أنها كانت تبدو متطلعة إلى المستقبل؛ ذلك بأنها لم تك إلاّ استمراراً لبعض أفكار فلاسفة القرن الثامن عشر الذين كانوا اجتهدوا في أن يجعلوا من أنفسهم خدَماً للإنسانية بنشدان سعادتها... فكأن الوجودية مجرد لفّ جديد لتلك الأفكار(٢٨).

ثم لم يلبث البنيويون أن جاؤوا إلى كلّ هذه المذاهب فرفضوها جملة: في الإبداع والنقد، وعدّوا النزعة الماركسية ذاتَ عصا غليظة تملي على المبدع ما يريد قوله، قبل أن يقول. فالمنهج الاجتماعي

مرفوضٌ لديهم لرفضه حقيقة الخطاب؛ أي لعدم اكتراثه بأن لا شيء يوجد خارج النص من حيث هو نتاج أدبيّ بدون ارتباطه لا بالمضمون، ولا بالمجتمع، ولا بالتاريخ، ولا بالصراع الطبقي الذي جعلت منه الماركسية كلّ شيء في تقرير نظرياتها. كما عدّ البنيويون منهج التحليل النفسي انزلاقاً عن النص وبنيته، إلى صاحب النص، وطفولته، وعائلته، وحياته، وعلاقاته الاجتماعية بجذاميرها.

ويأتي النقد البنويّ في خضم التطورات الحضارية المذهلة التي غيّرت مجرى التاريخ، وشكّكت في كثير من القيم التي كانت سائدة لدى الأجداد، واغتدى التفكير يتطلع إلى أن لا شيء في منظور هذه النزعة، يوجد خارج العالم، غير العالم. كما أن لا شيء يوجد خارج النص، ولا قبله ولا بعده، غير النص.

ومن الواضح أن البنويّة ببعض هذا السلوك تكشف عن أصول فلسفة أفكارها التي تبدو إلحادية.

ولعلّ الذي ازْدجى النقاد البنويين على تقمص نزعة نقدية خالصة الأدبية؛ إحساسهم بما كابد الأدب من تدخل المذاهب الفلسفية، والنزعات الإيديولوجية وتطفلها، باستخذاء، على المسار الأدبي؛ وجرأة تلك النزعات على "الاعتداء" على طرائق قراءة الأدب وتحليل نصوصه: طوراً باسم الفكر، وطوراً باسم العلم، وطوراً باسم ربطه بالمجتمع الذي نشأ فيه. وليس أدلّ على ذلك من تدخل الوجودية والماركسية ونزعة التحليل النفسي. فكان لا مناص من أن ترتفع أصوات تنادي باستقلالية النزعة النقدية؛ أي باستقلالية الأدب كاستقلال كثير من العلوم بنفسها؛ على ما قد تظل مرتبطة به بسوائها. وكان صوت بارط من الأصوات التي نادت بوجوب الاعتراف للأدب بنظام أساسي خاص به، خالص له؛ إذ كان الأدب ينهض على مفارقات من الموضوعات، والقواعد، والتقنيات التي يجب أن تقضي به، آخر الأمر إلى إمكان تقعيد الذاتية(٢٩)؛ بحيث تصبح النزعة الذاتية التي هي حرية التفكير، وحرية التخيل معاً: ذات قواعد وأصول هي من صميم "علم الأدب"؛ أي علم كتابة النص. ثم علم الكيفية المتعلقة بقراءة النص (التناص)؛ أي بقراءته في إطار أدبيّ خالص لا نستوحيه إلّا من باطن نفسه، وذاتية لغته الأدبية وحدها؛ دون الفزع إلى هذه العلوم التي كثيراً ما تتطفل على الأدب وتعثو فيه فساداً شديداً.

■لقد غالى بارت في ذهابه إلى أن النقد الأدبي يجب أن يأخذ سيرة موضات الملابس.

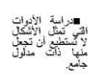
وكان نورثروب فري تمنّى أيضاً في كتابه "علمانية النقد" (٣٠) أن يرى النقد، في يوم من الأيام، علماً خالصاً للأدب؛ ذلك الأدب كان بناؤه قائماً على أنه جملة من القيم الوضعية التركيب، المُفلتة من مفهوميّة الزمن.

وكذلك ألفينا النقد الأدبي ينتهي إلى باب لا يمكن إغلاقه أبداً. وكأن كلّ ما قيل عنه، أو فيه، أو حوله، إما كان تكديساً لنظريات كتبت من أجل الكتابة؛ ذلك بأن النقاد، إلى يومنا هذا، فشلوا في العثور على مبدأ متفق عليه: ينطلقون منه، وينتهون إليه. ولعل هذا الفشل أن يكون هو الذي ترك مطلق الحرية لمفكري الأدب أن يبحثوا عن منهج جديد تطلّعاً إلى علمنة فهم الأدب وكتابته، وتعرية مستكنّاته، وإضاءة زواياه القابعة في مجاهل النص. ويمثل ذلك من خلال ما يمكن استخلاصُه، مثلاً، من قراءة القراء المستنيرين الذين سيجيبون ألف إجابة لو ألقينا عليهم هذا السؤال: ما الأدب؟ وفي ماهية الإجابة، أو طبيعتها، عنه تكمن الكتابة النقدية الخالصة.

وكذلك يتحول الأدب من موقع الإجابة عن الأسئلة، إلى سؤال قائم بذاته. كما تحوّلتْ قراءة الأدب إلى أدب نفسه؛ أي إلى أدب يظل جثّة هامدة ولا يحيا إلّا بالقراءة. فكأن القراءة هي حياة الأدب. وكأن الأدب، إذن، لا يوجد إلّا من خلال نفسه، وعبر ذاته(٣١).

وقد طالب جان ريكاردو، وقبله بارط، بضرورة التمييز بين مجال "الكَتابيب"(٣٢) الذي هو مجرد بثّ المعلومات بين الناس، ومجال الكُتّاب الذي هو هبة الإبداع(٣٣)، وروعة عطاء الخيال. لقد اغتدى فعل الكتابة، بالمفهوم الحداثيّ لهذا المصطلح، لا يحفل بالزمان ولا بالمكان. وهنا يمثل المظهر الحداثيُّ في المذهب البنويّ؛ في رفضه التاريخَ والمجتمع والعالم، من خلال عدم الأبْه لا بالزمان ولا بالمكان. ومن الواضح أن القصد من الزمان هنا إنما هو زمن التاريخ ومكانه؛ لا زمن الأدب وحيزه؛ فبين المفهومين الاثنين بَون شاسع. بل إن أصحاب هذه النزعة الأدبية الجديدة، بما تشتمل عليه من رؤية ثوريّة، رفضوا تفاهة الأدب، وهي الصفة التي قد يطلقها عليه خصومه؛ كما رفضوا في الوقت ذاته "أبويّة الأستاذية"؛ أي صفة السموّ التي قد ينظر بها إلى الأدب؛ ورفضوا، أيضاً، انتمائية النص إلى مبدعه. أي أنهم رفضوا ضمير المتكلم في الكتابة الأدبية. وبذلك رفضوا الاعتقاد بأنهم المنشئون الحقيقيون للأدب... وهذه السلسلة من المواقف الرافضة تجعلنا نتساءل فيما إذا لم يكن من الأمثل أن نطلق على هذه النزعة: "النزعة الرافضة"، أو "الرفضيّة".

ونلفي أصحاب هذه النزعة، مثل آلان روب قريي، وصموئيل بكيت، وميشال بيطور، يسلّون الكتابة من وضعها الذي كان ينهض على مبدأ النقل. وهو الوضع الذي كان يتطابق مع خصائص الفلسفة الكلاسيكية التي كانت تعتبر الإنسان حقيقة ثابتة، والتي أسست أخلاقاً تنهض على مفهوم الطبيعة الإنسانية. ولعل هذا التطلع إلى بتر العلاقات مع النزعة الطبيعية أملاه تأثير النزعة الهيجلية... وقد أفضى كل ذلك إلى عدّ الإنسان كائناً غير دائم؛ وهو من أجل ذلك لا يعدو أن يكون ظاهرة عابرة (٣٤).



وكان طبيعياً أن تتغير معظم المفاهيم القديمة للأدب ونقده، ونظرياته؛ بعد ظهور كثير من الكتابات الجديدة التي ظلت تنادي بتحديد شكل الكتابة من وجهة، وتغيير النظرة إلى الوضع الفنيّ لهذه الكتابة من وجهة أخراة. فبعد ظهور كتاب بارط "الكتابة في الدرجة الصفر"، وكتاب ناطالي صاروط "عصر الشك"، وكتاب آلان روب قريي "من أجل رواية جديدة" وسَوائها من المؤلفات الثوريّة النظرة إلى مفهوم الأدب وشكله؛ وبعد أن كان رعيل من المفكّرين، قبل هؤلاء هزّوا وضع الأدب هزّاً عنيفاً: إما في شكله، وإما في الفكر الذي يحتمله (ومنهم ماركس، وكافكا، ومالارمي، ورمبو، وبروست، وجويس، وهيمنقواي، وبرخت، وفرويد، وسارتر...) كان لا مناص من حدوث تحول عميق في مفهوم الأدب ووضعه وشكله جميعاً؛ حيث اغتدى كثير من المفكرين الغربيّين يطرحون أسئلة شاملة حول الأدب فإذا سارتر يتساءل: ما الأدب؟ وإذا ريكاردو يصرخ في شيء من اليأس بادٍ: وماذا يستطيع أن يفعل الأدب؟ من حيث ألفينا آخر يتساءل: ألا يزال الأدب ممكناً؟ (٣٥). وكل هذه الأمور أفضت إلى ضرورة وجود صنفين اثنين من الكتّاب: كاتب، وكُتْبوب.

وأما الكتابة في نفسها فهي تعني لدى بارط حدّاً وسطاً بين الخطاب والأسلوب؛ وهذا الحد الوسط يتحدد من خلال سطح الزمن (٣٦). كما نلفي كلود مورياك يميز الأدب الذي يرضي كاتبه، من الأدب الذي يرضي القارئ. وكلّ المشكلة في التحيّز لأحدهما...

ولنكررْ بأن النقد البنوي تنكّر لمفهوم التاريخ، ورفَض حتميّته. وسخِر البنويون، أشد السخرية، ممن ينظر إلى النص نظرة سيكولوجية فيحاول تحليله من منظور نفسي خالص؛ مجتهداً في التماس علل كثيرة أو قليلة من دوافع مبدعه، وسلوكه؛ ثم دوافع سلوكه الداخلي والخارجي، والبعيد والقريب، والظاهر والباطن؛ ذاهباً في ذلك المذاهب التي لا تخلو من اعتساف في تفسير ظاهرة أدبية تعدّ، في حقيقتها، لغة

قبل كل شيء. كما سخروا ممن يربطون الإبداع الأدبي بمضمونه الفجّ المرتبط بالطبقة التي يصفها، أو الطبقة التي يدين لها بالولاء، أو الطبقة التي يمجّدها، أو الطبقة التي يسوق من حولها، أولها، الخطاب: وعلاقة هذه بتلك، وتلك بهذه؛ وتصارعهما بحكم حتميّة اعتزائهما إما إلى طبقة عليا، وإما إلى طبقة السوقة والرّعاع.

كما سخروا أشد السخرية ممن يعنت نفسه إعناتاً شاقاً في ربط الإبداع بصاحبه ربطاً عضوياً؛ ثم ربط صاحبه من بعد ذلك بزمانه [التاريخ]، وبمكانه [البيئة]، وعِرقه... إلى طوائل لا تكاد تحصر.

ونتيجة لكل ذلك فإنّ البنويّة، في عامة مقرراتها النظرية والتطبيقية، معاً، ترفض التاريخ، والمجتمع، والإنسان.

نقد البنويّة في رفضها التاريخ

إنا لنحسب أن ضعف هذه النزعة النقدية يكمن هنا أساساً؛ أي كيف يجوز رفض الفكرة التاريخية؛ إذ كلّ إبداع، هو على نحو أو على آخر، تاريخ. وكلّ مؤلف يكتبه، أو كلّ ناشر ينشره تاريخ، أو كل قارئ يقرؤه، أو كل قارئ لا يقرؤه أيضاً، تاريخ؟ إنه الإنسان. والإنسان تاريخيّ لا تاريخانيّ؛ وحقيقي لا أسطوريّ. وعلى الرغم من أن البنويّين، وهم المتعلمون المفكرون، يعرفون هذا حق المعرفة؛ إلاّ أنهم يصرّون، بحكم تعصبهم المذهبيّ الذي كثيراً ما جنى على الفكر والمفكرين؛ على رفض كل فلسفة تعدّ الإنسان حقيقة ثابتة. ثم كيف يرفضون فكرة المضمون في الإبداع وهي حقيقة من حقائق النص؟ ثم كيف يجوز رفض الفكرة، والاجتزاء بالنص الذي يحملها؟ ثم كيف، نتيجة لذلك، يجوز فصل الشكل عن المضمون بهذا اليسر، وبهذه البساطة؟ ألا يكون ذلك مظهراً من مظاهر العبثية التي تطبع أصول هذا المذهب الأدبي؟ وهل انتَقد المذهب الاجتماعي في قراءة النص الأدبي إلاّ لعجزه عن تحليل الشكل تحليلاً جمالياً وفنياً مجتزئاً بالمضمون فحسب؟ وإذن، أفلا يكون سلوك البنويين ضرباً من ردّ الفعل السلبي إزاء هذا المذهب الإيديولوجي؟



حقاً، إن كثيراً من البنويين يحاولون أن يلعبوا بالألفاظ؛ شأن أندري أكون الذي حاول الفصل بين مفهومي المدلول والمضمون فصلاً متحذلقاً، لا فصلاً منطقياً مقنعاً (٣٧). إن حجة هؤلاء، كما قرر كبيرهم دو صوسير؛ تكمن في أن اللغة

بمثابة قرطاس، والفكرة هي وجهه؛ ولا يجوز أن يقطع الوجه دون انقطاع الظهر معه. وتعني هذه الفكرة اللسانياتية أن الدالّ بحكم طبيعته حامل للمدلول؛ وأن المدلول بحكم طبيعته هو ضرْبٌ من المضمون؛ وأن العناية في كل الأطوار بالدال، أي بالشكل الخارجي للإبداع، أو البنية السطحية للنص، أي بلغته؛ أي بالنص الأدبي نفسه بما هو مؤسسة لغوية متناهية التركيب: لا تعني إلا عناية ضمنية بمضمونه. لكن هذه النظرية إن أمكن تطبيقها في مستوى اللسانيات التي قصاراها دراسة خصائص الجملة وحدها، وتحليل عناصر لغتها (صوتياً- دلالياً- تركيبياً الخ...)؛ دون التفكير في الانطلاق إلى كليات النص؛ أو قل: دون القدرة على الإلمام بكليات هذا النص من حيث هو بنية عميقة تنصرف إلى السطح، وإلى العمق والسطح، في تبادل بناء المواقعَ، أو في مواقع بناء المتراصّة المتلاحمة، المتماشجة المتواشجة، معاً.

ولا سواءٌ إجراءُ قصارةُ التوقف لدى أجزاء النص (اللسانيات)، وإجراءٌ له القدرة على الامتداد مع امتداد النص والبلوغ به إلى آخر مداه، وإلى ما بعد منتهاه (النقد).

ومن الواضح أن للنص خصائص فنية تختلف فعلاً، كلَّ الاختلاف، عن المضمون. حقاً، إن التعلق بالمفاهيم العتيقة، والتشبث بالنظريات البالية للأدب والنقد أمر مزعج، بل مثير للأعصاب؛ بل مسبب للغثيان في بعض الأطوار؛ لكن نبْذ هذه المفاهيم بحذافيرها لا يعني إلاّ زَخْرَ التاريخ بالعبث، وتعويض الموجودة بالمفقود، وإحلال الشك محل اليقين؛ وذلك على الرغم من أننا لا نميل إلى يقينية العلوم الإنسانية. فللنص- بالإضافة إلى خاصيته اللغوية التي تجعل منه لحمة فنية قوامها مجموعة ضخمة من الشفرات، والإشارات، والسمات، والمماثلات (الإقونات)، والمؤشرات التي يفرزها الخيال، وتنتظمها المخيّلة الناتقة؛ فيغتدي ذاكرة زمنية وحيزية متفردة بذاتها، مستقلة بنفسها- مقوّمات أخرى حضارية واجتماعية وثقافية وتاريخية جميعاً. فللنص، حتماً، أب ينجّله، ووالد يلده؛ هو كاتبه ومدبّجه. ولا يجوز أن يكون النص الأدبي وليداً دعيّا، بل يجب أن يكون ابناً شرعياً. وإلاّ فكيف يمكن الفصل بين النص والتراث؟ أي كيف يمكن إبعاد فكرة التناص التي تلازم كلَّ نص أدبي وتلاحقه كالظلّ إذا أبعدنا أبوّة المؤلف لنصه؟ فهل النص طبيعة قائمة بذاتها لا يتحكم فيها متحكم، ولا يقوم عليها قائم؟ وإذن، فماذا نفعل بالكاتب الذي يكتب، والخيال الذي يتخيّل، والفكر الذي يفكر، والعقل الذي يدبّر، والقلم الذي يدبج، والقريحة التي تجود وتسخو، والعبقرية التي تنهض من وراء كلّ ذلك...؟

■النقد عند بول فاليري هو أدب موضوعه الأدب نفسه أي أن النقد اغتدى نصاً إبداعياً.

كيف يمكن الفصل بين النص ومحيطه بكل التقاليد والمعطيات المحلية، والعادات اليومية، والمعتقدات المتجذرة في الذهن، القابعة في الذاكرة، منذ أيام الطفولة الأولى؟ كيف يمكن فصل اللغة عن مرجعيّتها التعليمية كتقاليد وضع اللغة، وكيفية تركيب الجملة، وصورة تقديم الأفكار، وطبيعة الأفكار نفسها التي لا تكون، في كل الأطوار خيالاً خالصاً، بل هي لتوليد لخيال مشبع بثقافة معيّنة، مثقل بأيديولوجية متشرّبة فيه؟

أرأيت أن المبدع حين يكتب لا يمكن إلا أن يكون جزءاً من التراث العام للغته على الأقل؛ فكيف يجوز، إذن، إنكار التاريخ؟ إن أي كاتب حين يكتب، إنما يستقي أفكاره من عالم ما، وهذا العالم موقعُه بين غابات كثيفة من الأفكار المترابطة أو غير المترابطة؛ ولكنها تظل أفكاراً على كل حال. وإنما تستقي هذه الأفكار وجودَها من التاريخ والتراث من وجهة، ومن المجتمع وما فيه من وجهة أخرى ومن الواضح أن الكتابة الأدبية، في أبسط مظاهرها، تستدعي حداً أدنى من السلوك الفني، والجهد الزخمي؛ بحيث لا يجوز أن يوجد إبداع ما أبداً، والفنية عنه غائبة. ولقد تستقي هذه الفنية، في أكثر صورها تطرفاً وثورية، بعضَ أصولها من التراث، والحداثة أيضاً. أي تستقي أصولها من ذاتيات غيرها بشكل ما.

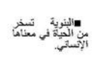
ومع اقتناعنا بأن الإبداع الحق هو ذلك الذي يتسم بالخصوصية والتفرد؛ فإننا، مع ذلك، مقتنعون بأن هذا التفرد، وتلك الخصوصية، ليستا، في هذا الموقع بالذات، إلاّ نسبيّتين. فليست الجدة التي نراها، مثلاً، في كتابات ألان روب قرييي: جدة إلاّ باعتبار طبيعة الطريقة التي يختارها الكاتب في التصوير والوصف... فلعل جدّة كتابته أن تكمن، مثلاً، في لا إنسانيّتها؛ أي في شيئيتها؛ أي في عبثيتها... أما فيما عدا ذلك فألان روب قرييي كاتب فرنسي قبل كل شيء، يصطنع اللغة الفرنسية المعاصرة قبل كل شيء، ويستقي معظم تجاربه من وحي ثقافة المجتمع الفرنسي قبل كل شيء؛ فتراه يضمّنها أفكاره التي على عبثية فيها، تظل، حتماً، فرنسية الروح قبل كل شيء أيضاً.

إننا بين أمرين اثنين: فإما أن نتوقف لدى المضمون وحده، ونربطه بالطبقة المتحدّث عنها؛ ولو كان هذا المضمون، من الوجهة التاريخية الخالصة، غيرَ صحيح؛ وحينئذ لا يكون عملنا أدباً؛ أي لا يكون نقدنا إبداعاً أدبياً ثانياً؛ ولكنه سيكون تحليلاً سوسيولوجيا لظاهرة اجتماعية، أو سياسية، أو اقتصادية، أو ثقافية، أو كلّ هذه الظواهر مجتمعةً. ولا يجوز أن يكون هذا

الصنيع إلاّ ما تدلّ عليه طبيعته؛ وهو الانضواء تحت سلطان علم الاجتماع وغطرسته وفجاجته؛ وإذن الارتضاء بتحويل ا لنقد الأدبي الذي هو، في حقيقته، إبداع ثانٍ عن مساره الفني. وإما أن نتوقف لدى النص، من داخله، ونحلله من جنس أدواته؛ لنكشف عن طواياه، ونعرّي خفاياه، ونفتح أبوابه على تأويلية تتقبّل أقصى ما يمثل من القراءات الفنية والجمالية الممكنة. والاختيار، على صعوبته، بين الأمرين الاثنين ممكن.

عبثيّة الرفض البنوي

وكذلك نلفي البنوية تثور على علم النفس، وعلى علم الاجتماع، وعلى التاريخ فترفضه جملة وتفصيلاً، وتسخر من الحياة في معناها الإنسانيّ؛ فإذا الأدب، من منظورها، لا يكاد يستطيع أن يصور شيئاً وما ينبغي له؛ إذ لم تعد وظيفته، أو لم تكن قط، اجتماعية، ولا تاريخية، ولا إصلاحية، ولا تعليمية، ولا جمالية، ولا حتى ترفيهية؛ وإنما هو إبداع موضوعه اللغة الأدبية وحدها في نشاطها الداخلي. ولا يحقّ لهذه اللغة أن تعكس إلاّ نفسها؛ أي لا تكون مرجعاً إلاّ لنفسها؛ ولا تحيل على شيءٍ غيرها؛ ولا شيء، إذن، يكمن فيها غير ذلك.



ولقد نلاحظ أن هذه الثورة الأدبية عابثة في بعض أفكارها على الأقلّ، هدامة في بعض أهدافها، من منظور التقليديين أو المحافظين على الأقل؛ حيث ترفض ماضيّ الأدب صراحة طوراً، وضمناً طوراً آخر؛ دون أن تستطيع تقديم بديل واضح لمستقبل وضع الأدب. وهي تجرد النص من إنسانيته، وتجتهد في تحويله إلى مجرد مظهر ميكانيكيّ [وذلك على الرغم من أن البنوية كانت نعَتْ هذا السلوك على النزعة الماركسية في بعض تفسيراتها لحركة التاريخ...] بحيث لا يكاد يحمل أي معنى من معاني الحياة. فكيف يمكن التوفيق بين إنسانية الإنسان، وميكانيكيّة الإبداع؟ فكأن البنوية قامت بثورة على نفسها قبل غيرها؛ ذلك بأن الاشتغال بالنص، والعناية بتحليله؛ هما من صميم القضايا الإنسانية (النص شبكة من الهواجس والعواطف والتطلعات والآمال والآلام والتجارب والأهواء والمعتقدات... أي النص الأدبي مرآة مجلوة لصورة الحياة بكل أبعادها وأعماقها...): فكيف نعالج الإنسانيّ بغير ما هو إنساني؟ بل كيف نكتب عن الإنسان ونزعم أننا نرفض هذا الإنسان من خلال رفض تاريخه وأهوائه وعواطفه وأحقاده....؟ فكأن البنوية، بكل بساطة، كما ينعَى ذلك عليها خصمُها، تنهض، فعلاً، ضد كلّ ما هو إنسانيّ.

والحق أن البنوية التي يزعم بعض المفكرين أنها انتهت، لا تبرح غامضة المعالم؛ فهي بادعائها الارتباط بالحضارة المعاصرة، والمعرفة، تفتقر حتماً إلى حيز شاسع تضطرب فيه حتى تتضح معالمها، وتتبلور أصولها... فكأن وراء كلّ نظرية بنويّة: رؤية بنويّة لمّا تتضح. لقد ولدت البنوية في بحر لجّيّ من الضجيج، وانتهت في سديم من الصمت. وعلى أن من المغالطة الفكرية أن نزعم أن البنويّة انتهت حقاً وفعلاً؛ فإنّ العهد بها لا تفتأ ذات أنصار وأشياع هنا وهناك...

ومع ذلك، فهل لنا أن نقرر بأن النزعة البنوية ككلّ النزعات الفكرية، بما هي طريقة للتفكير؛ من بين الطرائق الأخرى الكثيرة؛ إنما قامت من أجل محاولة تغيير الفوضى الفكرية التي كانت قائمة على شبكة من المناهج غير المنسجمة، ومحاولة تعويضها بنظريات تنطلق من تحليل العلاقات التي تربط فيما بين عناصر النص الأدبي وأجزائه الدقيقة عبر مستويات مختلفة؛ دون الانزلاق إلى العناية بالمجتمع الذي ولد فيه؛ نازلةً عنه لعلماء الاجتماع الذين أقصتهم من مجال التحليل الأدبي: لعدم الاختصاص.

بيد أن البنوية لم تتربع إلاّ قليلاً على عرش الفكر، على الرغم من أن نشاطها وتأثيرها يفوقان عمرها- الرسميّ القصير؛ وما ذلك إلاّ لأنها رفضت العقلانية، وتسلّحت بما يشبه العنف الفكريّ، والعبثية، والهدم، والقطيعة المعرفية. ولعلّ أهم ما توصلت إليه البنوية اعتبارها كلّ ما يهتدي إليه السبيل قارئ النص، أو محلّله، شيئاً موقوتاً؛ أي أن كلّ نتيجة يُتَوَصّلُ إليها تكون قابلة للنقاش المستمر. إن البنوية لا تكاد تعالج مسألة إلاّ وتذر الباب من حولها مفتوحاً؛ بحكم قيام إجراءاتها المنهجية على رفض إصدار الأحكام حول القضايا المبحوث فيها... كما أنها منحت عناية قصوى لوظيفة اللغة في العمل الأدبي؛ فحوّلت مفهوم الأدب من الأديب الذي يكتبه والذي كان الاحتفال به شديداً إلى النص المكتوب وعدّ الأديب تفصيلاً غير ذي شأن... إلى ما يعسر استنتاجه في هذه المقالة التي لا يمكن أن تستطيع استيعاب كلّ هذا الموضوع الضخم...

□□

□ إحالات وتعليقات

١- جان ماري أوزياس، مفتاح البنوية، ص١٨٤ وما بعدها. ذلك، وإنا تعمدنا ترجمة المراجع الفرنسية التي عوّلنا عليها في كتابة هذه المقالة إلى اللغة العربية، ولم نوردها بلغتها الأصلية؛ لأسباب تقنية.. فمعذرة. كما أن كل ما استشهدنا به من نصوص نظرية من المراجع الفرنسية هو من صميم ترجمتنا المباشرة.
٢- أندري أكون، الأدب، ٩٤.
٣- رولان بارط، الكتابة في الدرجة الصفر، ٣٠.
٤- نفسه، النشاط البنوي (منشور في كتاب "مقالات نقدية"، ص٢١٣).
٥- م. س.
٦- م. س.
٧- م. س.
٨- جان ماري أوزياس، م. م. س، ص١٨٨.
٩- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ص٥٣.
١٠- بارط، نظام الموضة، باريس، ١٩٦٧.
١١- أوزياس، م. م. س، ١٩٩.
١٢- البنوية والماركسية، سلسلة ١٠١٨، رقم ٤٨٥، باريس ١٩٧٠.
١٣- أوزياس، م. م. س.
١٤- ظهرت هذه الكتابة المبكرة الرائدة في سلسلة "كما هو"، باريس ١٩٦٥.
١٥- الأدب: من الرمزية إلى الرواية الجديدة، ص٩٩.
١٦- الرواية الجديدة، ٢-٣٠ وما بعدها.
١٧- جان ريكاردو، مشاكل جديدة للرواية الجديدة، ٤١
١٨- الأدب: من الرمزية إلى الرواية الجديدة، ص٩٣ وما بعدها.
١٩- م. س.
٢٠- سمات، ٦٥- ٦٧.
٢١- إيكو، حدود التأويل، ٢١- ٢٢.
٢٢- بارط، م. م. س.
٢٣- جيرار جينات، صور، الجزء الثاني (مواطن مختلفة).
٢٤- أندري أكون، م. م. س، ٩٨.
٢٥- الأدب: من الرمزية إلى الرواية الجديدة، ٩٨.
٢٦- تكمن أصالة هذه الحركة التقنية في العمل على تحليل الإبداع الأدبي داخل نفسه: أي عدم الاستظهار بأي تقنيات أخراة: سواء كانت نفسية كما يفعل فرويد، أم سر ذاتية كما يفعل تين، أم اجتماعية كما يفعل الماركسيون، أساساً. وقد عارض الشكلانيون صوفية الإلهام، وأوردوا بعض التقنيات الميكانيكية التي تتضمن العمل الإبداعي... وتعدّ هذه النزعة فلسفية قبل أن تكون نقدية؛ فهي نظام فيزيقي لا يعترف مما للمادة إلا بشكلها. وقد انبثقت هذه النزعة عن الشكلانية الكانتية [نسبة إلى الفيلسوف الألماني كانت] التي تحاول أن تعزو كل شيء إلى شكل الأشياء وحده؛ لا لمضمون القانون الأخلاقي. من أجل ذلك عدّ كانت (KANT) شكلانيّ النزعة بذهابه إلى أن الأخلاق ليست إلا موقفاً مما نفعل على نحو طبيعيّ في الحياة. (يراجع معجم الفلسفة، مادة "الشكلانية"، لاروس، باريس).
٢٧- برنارد قرو [BERNARD GROS]، نبذة تاريخية، منشور في الأدب من الرمزية إلى الرواية الجديدة، ص. ٢٠٣.
٢٨- أتاريخ أم أدب؟ (حول راسين)، باريس ١٩٦٣.
٢٩- نشرته دار قليمار، باريس، ١٩٦٩.
٣٠- موريس بلانشو، في الأدب من الرمزية إلى الرواية الجديدة، ١٩٩.
٣١- مفرده "كُتبوب". وقد وضعنا هذا الحرف لأول مرة في العربية قياساً على المصطلح النقدي التراثيّ "شُعْرور". وأطلقناه ترجمة للفظ الفرنسي الذي أراد به بارط إلى التهجين [ECRIVAN]. T وقد كان قدماء العرب اهتدوا إلى بعض هذا المعنى بتمييزهم بين الشاعر والشعرور...
٣٢-. برنارد قرو، م. م. س. ٢٠٦.
٣٣- م. س. ٢٠٨.
٣٤- ليون طونس، أهو أدب جديد؟ منشور في الأدب من الرمزية إلى الرواية الجديدة، ص٢٤٧.

٣٥- م. س، ٢٤٨.

٣٦- أندري أكون، م. م. س، ٩٨.

٣٧- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ٢٢.

❑❑❑

نحو معيار للانزياح

أحمد محمد ويس

يبدو مفارقةً هذا الحديثُ عن معيارٍ لأمرٍ من أهم تعريفاته أنه الخروج على معيار... فكيف لمثل هذه المفارقةِ أن تُحَلَّ إذن...؟..تَحَلّ إذا ما نأينا بالمعيار عن ذلك المعنى الوضعيِّ الذي في الأذهان، فليس يُراد بالمعنى في هذا السياق إلا "المعرفة"، تعني معرفة الانزياح. وكان يمكن لهذا المبحث أن يكون عنوانه "معرفة الانزياح"، لولا أنّ آثرنا متابعة ماهو مستقر وشائع في الدراسات الأسلوبية والنقدية، هذا على الرغم من أن في النفس شيئاً من استعمال المعيار هنا. وأيّاً ماكان الأمر فلنتساءل كيف لهذا الانزياح أن يُعْرَف؟... وهل له من معيار يُعرف به...؟ ويتعلق بهذا سؤال آخر وهو كيف لهذا المعيار أن يُحَدّ أو أن يُعرَف؟..

■* الأسلوبيون يعتبرون الانزياح هو أخص مافي الأسلوب من خصائص.

وههنا نحن تلقاء قضية ليس من اليسير حلُّها، وربما كان لهذا صلة بفكرة عامة مفادها أن إمكان وجود برهان نقديّ في معنى البرهان العلميّ هو أمر جدُّ عسير؛ إذ الفن قائم علىمعيار نفسيّ، بينما يعتمدُ العلمُ المعيار المنطقيّ(١). فإذا صح ماقاله الأسلوبيون من أن الانزياح هو أخصُّ مافي الأسلوب من خصائص فإن المشكلة تكمن في أن هؤلاء لم يتفقوا على معيار لهذا الانزياح، فالحق أن ثمة صعوبة في تحديد هذا المعيار، إذ هو -كما وصفه مورو- "مفهوم فرّار، وكائن ذو عقل لا نستطيع أن نجد له في الواقع أي تصوردقيق"(٢)، ولعل الصعوبة تكمن أيضاً في "أن مفهوم الانزياح مفهوم معقد ومتغيّر"(٣). من طبعه أن لا يخضع لمعيار محدد، وإنما تشارك في تحديده وبيانه جملة عوامل وأدوات.

والناظر في الدراسات الأسلوبية يقف على محاولات لإيجاد مثل هذه العوامل والأدوات، ولكنّ الأسلوبين راحوا يبحثون عن المعيار أكثر مايبحثون في اللغة العادية أو في اللغة المعيارية أو في اللغة العلمية، وهذه برمتها يمكن أن تندرج فيما أطلق عليه رولان بارت مصطلح"درجة الصفر البلاغية"(٤) باعتبار أن هذه جميعاً تفتقر إلى ما تمتاز به اللغة الفنية من سمات، ومن ثم فقديصح اتخاذها قاعدة عامة يقاس عليها الانزياح. فإذا رُمنا استجلاء الفروق بين كل من الخطاب الأدبي والخطاب العادي فسنجد أننا أمام آراء كثيرة تؤكدها، فمن ذلك ما ارتآه تودوروف حين اعتبر "أن الحدث اللساني" "العادي" خطاب شفاف نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو مَـنْـفَذٌ بلّوريٌّ لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر، بينما [يمتاز منه] الخطاب الأدبيّ في كونه ثخيناً غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يُمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلّوريّ طلِي صوراً ونقوشاً وألواناً، فصدَّ أشعة البصر أن تتجاوزه"(٥) وفي هذا السبيل ذاته نجد مؤلفي البلاغة العامة يقولون: إن الذي يُميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يُرجِعنا إلى شيء ولا يُبلّغنا أمراً خارجياً،وإنما هو يُبلّغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت، ولما كفَّ النص عن أن يقول شيئاً عن شيء إثباتاً أو نفياً فإنه غدا هو نفسه قائلاً ومقولاً"(٦)، وثمة في المقابل من حدّد خاصية أخرى تلازم اللغة اليومية وهي، على وجه الدقة، التعودُ على المعلومات مما يقلّل من درجة إفادتها، فكلما كانت احتمالاتها عالية بفضل العرف والتقليد انتقصت من بروز الخطاب الذي يمكن تعرُّفه وانتظاره. وبهذا ترتبط الإشارة على نحو عادي مألوف بالواقع الذي تمثله أو تشير إليه، ويقول شكلوفسكي صاحب هذا الكلام: إننا عندما نختبر القوانين العامة للتلقي نجد أنه في الوقت الذي تصل فيه الأفعال إلى أن تصير عادة، تتحول إلى الآلية. وهذه الآلية المتولدة عن التعود هي التي تحكم قوانين خطابنا النثري، بما فيه من جمل ناقصة وكلمات لا تُنطق أو لاتبين إلا بأنصافها فحسب مما يشرح عملية الآلية هذه... وكما أن مَن يعيش على شاطئ البحر يعتاد هدير أمواجه فلا يكاد يسمعه فكذلك، لا نكاد نسمع الكلمات التي ننطق بها أو التي تعودنا أن تقال لنا(٧).

■* الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه هو في ذاته.

والحق أن مقارنة الانزياح بالاستعمال الشائع هي أيضاً الطريق التي سلكها سبيتزر أوّلَ أمره على ما مر معنا. بيد أن

هذه المقارنة لم تسلم من بعض التمحيص والنقد مسَّ مفهوم الانزياح نفسه، بما هو مقياس في تحديد الأسلوب. ويتمثل أهم ذلك النقد في القول بصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، فإذا كان "هذا النمط العادي إنما يحدده الاستعمال، فإن مفهوم الاستعمال نفسه نسبيٌ ولا يُمكّن الدارس من مقياس موضوعي صحيح"(٨)، وفضلاً عن ذلك فقد رأى البلاغيون الجدد أنّ "ليس من الحكمة أن نجعل منطلقنا في تحديد [الانزياح] ما يُسمّى باللغة اليومية [العادية]، بل إن اللغة الشعرية ينبغي أن تقارن بأنموذج نظريّ للاتصال، كهذا الذي يميز بين ثنائية اللغة العلمية واللغة الغنائية، فالقول الشعري يتميز، بما هو كذلك،عن القول المعتبر علمياً بامتزاج الدلالة فيه بالرمز، وباستحالة ترجمته أو تلخيصه أو تقديم أي معادل له مهما كان (٩). وقد ذهب شكري عياد في مقاربة هذه القضية إلى القول بأن اللغة الجارية التي هي المعيار في كل دراسة أسلوبية، "قد لا تكون لغة الحديث. بل صورة ذهنية مجردة خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة"(١٠)، ويمثل لها تلك "التي يتكلمها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين إذا التقيا أول مرة"(١١).

ولكنّ هناك مشكلة أخرى تكتنف معيار اللغة الشائعة فإذا كان لنا أن نعرف اللغة الشائعة في هذا العصر فإن معرفتنا لها في ما مضى من أعصر أمرٌ يكاد يكون متعذراً، ونكاد لا نعرف عنه إلا القليل الذي لا يصح قياس انزياح اللغة الشعرية عليه. ثم إنه لا يصح أن نقيس الانزياحات القديمة على ما نستعمله الآن من لغة: مكتوبةً كانت أو منطوقة، إذ من المعروف أن اللغة أي لغة لا تستقر على حال واحدة، وإنما هي في تغير واختلاف دائمين. ولعل هذا ينطبق على غير العربية من لغات أكثرَ مما ينطبق على العربية، فالقارئ الإنجليزي مثلاً لا يستطيع أن يفهم الآن ما كان كُتب بلغة العصر الإليزابيثي قبل نحو أربعة قرون فحسب، ولكنّ هذا لا يحدث مع قراء العربية في الغالب، لا لأن العربية وأدبها بقيا على حال واحدة، بل لأن ماأصابهما من تطور لم يُحدث قطيعة من أي نوع كان بين عصر وآخر.وطبعاً فهذا لا ينفي أن تكون لكل عصر سماته وطوابعه التي تختص به. ولمثل هذا الكلام أن يطبق على غير العربية أيضاً، فما كان يُعَدُّ انزياحاً في الماضي ربما لم يكن كذلك الآن، والعكس صحيح أيضاً. وكان كروتشه قد تنبه إلي هذه القضية، فرأى أن "الانطباعات التي كانت تبعثها في رجل مثقف من معاصري "دانتي" ألفاظهُ وأشعارهُ.... تختلف حتماً عنها لدى إيطاليّ من رجال السياسة في عهد روما الثالث.

وعذراءُ "تشيمابوى" ماتزال في كنيسة القديسة ماريا الجديدة... فهل يراها الزائر اليوم بعين أهالي فلورنسا في القرن الثالث عشر؟"(١٢) ومثل هذا التساؤل قد ورد عند وارين وويليك، فإذا كانت الإلياذة ماتزال موجودة حتى الآن، فهل نستطيع أن نتحدث عن مطابقةٍ بين سماع الإغريق وقراءاتهم لها وبين سماعها وقراءتها الآن...؟ والجواب عن كلا السؤالين هو لا... إذ "ليس في وسعنا أن نعارض لغة الإلياذة بلغة الإغريق اليومية، ولذا لا نستطيع أن نشعر بالانحرافات عن اللغة الدارجة، والتي لابد أن يعتمد عليها معظم المفعول الشعري"(١٣)، وقد رأيا أن "لا أساس من الصحة إطلاقاً للافتراض القائل بأننا نعرف – وبخاصة [فيما يتعلق] بالمراحل الماضية– التمييز بين الكلام الشائع والانحراف الفني"(١٤)، وعلى الرغم من ذلك فإنهما يقعان فيما يشبه التناقض حين يعقّبان بعد ذلك مباشرة بأنه ينبغي إجراء دراسة دقيقة لكلمات الطبقات الاجتماعية في الأزمنة الغابرة كي نتمكن من الحكم على نصٍّ لكاتب أو لحركة أدبية، ثم يقولان: ولكننا عند "الممارسة نطبق [على نحو] غريزيّ بسيط المقاييس التي نستقيها من استعمالاتنا اليومية الراهنة... وقد تكون مثل هذه المقاييس مضللة إلى حد بعيد (١٥)، ثم يوردان كلاماً للويس تيتر Teeter على بيتين لمارفيل يقول فيهما:

حبّي النباتيّ سوف ينمو

بأوسع من نموّ الامبراطوريات وأكثر بطئاً

فقد قال تيتر: إن هذا "التصور الزاهي لنبات عراميّ يبذّ في خلوده الأهرام ويغطيها بظلاله الوريفة لَيبدو نتيجة مهارة فنية مدروسة، [بيد أن] لنا أن نتأكد من أن مارفل ذاته لم يكن في ذهنه مثل هذا التأثير المدقق، ففي القرن السابع عشر كانت كلمة "النباتيّ" تعني "الإنمائي"، ولربما استعملها الشاعر، بمعنى المبدأ الواهب للحياة، وندر أن يكون في ذهن الشاعر المضمون الجنائني الذي تحمله اليوم"(١٦)، وهذا الذي لاحظه تيتر ماكان ليتم على نحو سهل إلا بامتلاك معجم تاريخي يدرس الكلمات والعبارات في تطورها الزمني.

وهو أمر مايزال في لغتنا بعيد المنال، ولذلك فليس لدارسي الأسلوب في أدبنا العربيّ إلا أن يعودوا إلى هذه المصادر القديمة كي يستأنسوا بها في تكوين معيار يستعينون به في تحليل النصوص ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً. وقد نبّه بوداغوف على أن الباحث إذا ما ابتغى قياس فردية عمل ما في فترة ما أن يعرف كل مايتصل بلغة تلك الفترة، وكذلك كلّ مايتصل

■* النمط العادي في التعبير يحدده الاستعمال حيث المفهوم النسبي الذي يمكّن الدارس من مقياس موضوعي صحيح.

بنظرية المعيار اللغوي لتلك الفترة أيضاً، فبذلك يتسنى لهذا الباحث أن يحدّد مهارة الكاتب الفردية ويقوّمها(١٧)، كما أن عليه أيضاً أن يقف على أعراف تلك الفترة التي قد ترتبط بهذا المكان دون ذاك، وقد يؤدي الجهل بها إلى اللبس أو إلى إساءة الفهم. وقد أورد ديفيد ديتشس مثالاً لذلك كلمة 'Homely' التي تعني 'لطيفاً وديّاً' في إنجلترا، وتعني 'بشعاً' في أميركا، وعلى ذلك فكل قارئ من هذين البلدين إذا رآها في قصيدة لشاعر من غير بلده أساء فهم القصيدة تماماً إذا لم يكن يعرف هذا الفرق القائم في الاستعمال قبل قراءة القصيدة(١٨).

وتحسن الإشارة أخيراً إلى أن اعتماد اللغة العادية في عصر ما معياراً للانزياح قد يؤدي بنا إلى اعتبار الانزياح أمراً آنياً مرتبطاً بعصر محدد لا يجاوزه. ومن شأن هذا أن يقلل من قيمة هذا الانزياح؛ لأن الأصل منه هو ما قاوم سطوة الزمن أطول وقت ممكن.

وليس يسهم في ذلك إلا أن تكون اللغة أكثر ثباتاً ورسوخاً ممّا يؤدي إلى بروز الانزياحات وتنوعها. والعكس صحيح أيضاً فكلما كان قانون اللغة ضعيفاً قلّت فيها إمكانيات الانزياح واختفت.

وهناك من اتخذ من النثر العلميّ معياراً لتحديد الانزياح. والنثر العلميّ مندرج تحت ما أطلق عليه رولان بارت اسم "الدرجة الصفر". وقد تساءل بداءة عن أيّ نمط من أنماط النثر المكتوب ينبغي أن نتجه؟ فثمة نثر روائيّ، ونثر صحفيّ، ونثر علميّ... فأيها نختار كي يكون معياراً...؟ ويجيب رأساً بأنه ينبغي "أن نتجه بداهةً إلى الكاتب الأقل اهتماماً بالأغراض الجمالية؛ أي نحو العالم. فالانزياح، وإن لم يكن منعدماً في لغته، فإن من المؤكد أنه قليل جداً(١٩)، وهكذا فإن من الممكن "أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين:قطب نثريّ وخال من الانزياح و[أحادي الدلالة غير قابل للخطأ، فيه تسمّى الأشياء، على نحو مباشر، بأسمائها(٢٠)]، وقطب آخر شعريّ فيه يصل الانزياح إلى أقصى درجة"(٢١)، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء من دون شك قرب القطب الآخر(٢٢)، فأما مابين هذين القطبين من مستويات فيختلف في مدى شعريته أونثريته تبعاً لمدى اقترابه من هذا القطب أو ذاك. وقدعمد كوهن في سبيل توضيح ذلك إلى مقارنة بين نماذج النثر العلميّ لكتّاب من القرن التاسع عشر ونماذج من النثر الروائي وأخرى من الشعر في القرن نفسه، فاستبان له أن المنافرة -وهي مثال للانزياح- في النثر العلمي تنعدم انعداماً تاماً،ونسبتهاصفر إلى المئة.أمّا لغة النثر الروائي فتصل المنافرة فيها إلىنسبةثمان في المئة. وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بالشعر الذي تصل فيه المنافرة إلى حوالي أربع وعشرين في المئة(٢٣).



ثم يشرح كوهن طبيعة الفارق بين النثر والشعر بأنها طبيعة "لغوية؛ أي شكلية لا تكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية، بل في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات [بعضها مع بعض]، من جهة أخرى"(٢٤).

وقد خلص كوهن إلى اعتقاد راسخ بأن الشعر إنما هو نقيض النثر (٢٥). ومن ثم فقد صح عنده جعلُ النثر بل نثر العلماء على نحو خاص معياراً لانزياح الشعر، ولا غرو فإن بضدها تتمايز الأشياء.

ولكنّ يبدو أنّ جعل الشعر نقيضاً للنثر أمر لا يخلومن مبالغة؛ لأن الشعر أي شعر لابد له من أن يتضمن عناصر تقترب من النثر إن لم تكن نثرية حقاً. وهي إلى ذلك مفيدة باعتبارها خلفية يظهر بها ويتضح الانزياح. ولنا هنا أن نتذكر ما مرّ معنا من حديث موكاروفسكي عن خلفية وأمامية في النص الفني. على أن ثمة نصّاً مشكلاً ، صلتهُ بأسلوب الرواية أكثر منها بالشعر، ولكنه ذو صلة بما نحن بصدده الآن؛ فقد كتب إميل زولا في مقدمة الطبعة الثالثة لرواية "تيريز راكين" عام ١٨٦٨، يقول: "كان ستيندال يؤكد أنه كان يقرأ الحقوق المدنية قبل أن يبدأ عمله كل صباح حتى يجد النغمة الصحيحة..وقد أراد ستيندال بهذا أنّ الأسلوب [عنده] يقتصر على نقل الفكرة بأقصى درجة من الوضوح والدقة [على الرغم من] أن أسلوبه كان على أعلى درجة من الفردية"(٢٦)، وقد نبّه بوداغوف على ماقد يبدو في كلام ستيندال من مفارقة تكمن في سعيه إلى اكتساب أسلوب فرديّ واضح بتقليده نصاً فاقداً لأي تفرد لغويّ، بيد أنه تناقض -كما يقول بوداغوف- لأن "النص الحقوقيّ علّم الكاتب أداء أفكاره بدقة ووضوح. وعلى خلفية هذا النص الحقوقيّ الدقيق كان[يمكن] الكاتبَ أن يصنع نبرته الخاصة، ويبدي موقفه الخاص من اللغة. وهكذا كان؛ إذ لم تَحُلْ نصوص الحقوق المدنية دون اكتساب الكاتب أسلوباً خاصّاً وموقفاً خاصّاً من اللغة ومعيارها؛ بل على العكس ساعدته في إيجاد طريقته الفردية الخاصة. وهكذا يتأكد مرة أخرى القانون الذي يحكم كلَّ لغة متطورة لهاتقاليدها الأدبية العريقة، وهو أن المعايير العامة لهذه اللغة لا تمنع الكاتب... من إبداء موقف

فرديّ من اللغة"،(٢٧).

وقد يودي بنا هذا الحديث عن النثر بما هو معيار خارجي للانزياح إلى معيارآخر هامّ وقوي يمتاز عن سابقه بأنه معيار داخلي، وذاك هو السياق context؛ أي أن الانزياح لا كلّ الانزياح طبعاً، يتماز ويتضح من خلال سياقه الذي يرد فيه. وقد غدا مقرراً عند مدرسة لندن اللغوية على الأقل أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذي تظهر فيه، وإذن فاستعمالها ضمن غيرها من الوحدات اللغوية هو الذي يمنحها معنىً ما(٢٨)، وقد يتغيّر معناها إذا ما وضعت في سياق آخر بل قد ينتقل السياق بالكلمة إلى ضد معناها. وأمثلة ذلك كثيرة؛ فقد أورد أحمد مختار عمر ستة عشر استعمالاً عربياً لكلمة "يد" ترد في كلّ سياق بمعنى مختلف(٢٩)، وأورد ريتشاردز بضعة سياقات لاستعمال كلمة "الكتاب"، ثم أعقب ذلك بقوله: "إننا نتابع هذه التغيرات من دون عناء؛ لأننا معتادون عليها، لكننا لم نعتد على التغيرات التي تطرأ على الكلمات التأملية ذات الصبغة التجريدية العالية، وإنه لأمل مشروع وفرصة كبيرة للتطور العقلي أن نعتاد عليها جميعاً على حد سواء يوماً ما؛ أعني أن ذلك هو أساساً غاية التربية المتقدمة ومسوّغها"(٣٠).

وقد قسم بعض الباحثين السياق أربعة أنواع، وهي: السياق اللغويّ، والسياق العاطفيّ، وسياق الموقف، والسياق الثقافيّ(٣١). وهي كلها مفيدة في تبيان الانزياح. ولكنّ أولها هو، فيما يظهر، أجدرُها بأن يكون معياراً. أمّا الشخص الذي يُنسب إليه لفت الأنظار إلى هذا المعيار فإنه ريفاتير الذي سعى إلى إحلال هذا المعيار محلّ معيار اللغة الشائعة. وكان ذلك في مقال له عنوانه "معايير لتحليل الأسلوب"، ثم أفرد لشرحها مقالاً آخر. وضمّن المقالتين كتابه "علم الأسلوب البنيوي"، وحدد مايريده بالسياق، وهو معناه الأضيق؛ أي السياق اللغوي دون سياق الموقف أو المقام، فهذا لا مكان له في نظريته(٣٢). ويبدو أن سبب ذلك عائد إلى أن سياق الموقف خارجيّ لا يكون واضحاً ضمن النص، إذ هو ينتهي فور الانتهاء من النصّ تقريباً، على حين يظل السياق اللغوي حاضراً في النص أبداً لأنه هو النص، ومن ثم فإن كل نصّ يخلق سياقه الخاص به، لأن كل نص فإنما ينبغي أن تكون له فرديته المميزة له. ولكنّ اعتماد السياق معياراً للانزياح سيعيدنا إلى ما كنّا أتينا على ذكره سابقاً، إذ إنه يعني أن بنية النص تظهر من حيث العبارات والصيغ من مستويين اثنين: فواحد منها تكون فيه اللغة طبيعية، وأما الآخر فيمثّل هذا الانزياح عن الأول(٣٣). وقد مر بنا أن النظر إلى الأسلوب على هذا النحو لم يكن من ريفاتير ابتداءً وإنما هو مسبوق إليه بموكاروفسكي حيث تحدث هذا الأخير عن أمامية في النص تمثّل الانحراف، وعن خلفية عادية يظهر عليها الانزياح.

على أن شكري عياد لم يرتض استبعاد ريفاتير للسياق الخارجيّ أو لسياق المقام. واقترح مصطلح "النسق" بدلاً ممّا يسميه ريفاتير "السياق اللغويّ"، مبقياً على مصطلح "السياق" للمعنى العام. وممّا دعاه إلى تفضيل كلمة "النسق" هو أنها تدل، في واقع التحليل اللغويّ، على "نظام" يُبرز مافي "الانحراف" من مخالفة(٣٤). ويستطرد في بيان هذا النسق فيقول: "ولا يلزم أن يكون هذا النسق أو النظام مبنياً على اللغة المعيارية أو على عرف ما؛ أو بعبارة أخرى نظاماً غير مميز، بل يكفي أن يكون هو النظام الذي اطرد عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته، ولو كان هذا النظام في أصله انحرافاً(٣٥).

وعلى الرغم من أنّ عياداً، لم يوافق ريفاتير في كل ما قاله في شأن السياق فإنه قد أورد في شيء من التفصيل مايريد ريفاتير بالسياق: فعند هذا الأخير وحدة أساسية سمّاها "السياق الأصغر"– ورأى عياد تسميتها بالنسق الأصغر– وهذا يشكل مع الانحراف أو المخالفة ما سماه ريفاتير "مسلكاً أسلوبياً". وقد مثل له بالاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما ليس من صفاته من مثل القول بأن الشمس سوداء أو أن العطر صارخ والضوء خجول.. الخ؛ فالنسق الأصغر في هذه العبارات هو الاسم الأول من كل منها، أمّا المخالفة أو الانحراف فهو الوصف الذي أُعطيه ذاك الاسم(٣٦)، بيد أن السياق أو النسق الأصغر يمكن أن يدخل في "سياق أكبر" فيكون التأثير الأسلوبي متجاوزاً حدود القطبين "سياق+مخالفة" ليشغل سلسلة لغوية ممتدة يكون السياق الأصغر جزءاً منها ولا تنحصر داخل حدود الجملة النحوية أو عددٍ معيّن من الجمل؛ وإنما تتحدد نهايتها بشعور القارئ؛ كما تتحدد بدايتها بقدرته على التذكر.ويوجد عند ريفاتير شكلان أساسيان لهذا السياق الأكبر؛ وهما على هذا النحو:

سياق + مسلك أسلوبي + سياق

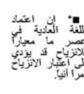
أو: سياق + مسلك أسلوبي يبتدئ سياقاً جديداً + مسلك أسلوبي(٣٧).

فكأن السياق الأكبر في كلتا الحالتين يتحدد بالعبارات التي تحيط بالسياق الأصغر، وإن كان من الجائز أن تمتد المخالفة كي تصبح هي نفسها سياقاً.

■* ليس في وسعنا أن نعارض لغة الإليانة بلغة الإغريق اليومية.

وعلى الرغم من أن شكري عياد يرى أن التحليل واضح وبسيط فإنه يرى فيه خطأً فنيّاً يمكن أن يُوقع في الارتباك؛ ذلك بأن ما سمّاه ريفاتير "المسلك الأسلوبي"، يدل في حالة "السياق الأصغر"، على "سياق + مخالفة"، أمّا في حالة "السياق الأكبر"، فهو لايدل في الواقع إلا على "المخالفة"، لأن ماكان "سياقاً" داخل "المسلك الأسلوبي"، الأول؛ أصبح الآن جزءاً من السياق الأكبر(٣٨).

وعلى الرغم من أن عياداً طبق على بيتين من شعر زهير طريقة ريفاتير وجاراه فيها، بيدأن ذلك عن غير اقتناع، لأن في هذه الطريقة -كما يقول عياد- من التعقيد مايجعل الطريقة التقليدية العربية أجدى وأسهل(٣٩). لكنّ عياداً لم يشرح لنا ما الطريقة العربيّة؟



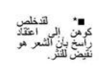
وثمة عند ريفاتير معيار آخر لتمييز الانزياحات يتمثل فيما أسماه على سبيل التجريد بـــ "القارئ العمدة archilecteur"، وهو"القارئ المقبول بالبداهة الذي [يمكن أن] يتلقى تأثير النص"، ومؤدى هذا المعيار أن للباحث الأسلوبيّ أن يعتمد في تعيين الانزياحات على نفر من القراء ممن لهم دربة في قراءة هذا الجنس الأدبي أو ذاك. وطبعاً فلن تكون أحكام هؤلاء في درجة واحدة. وإنما على الباحث الأسلوبي أن يأخذ أحكامهم مؤشراتٍ يمكن أن ينطلق بها ومنها إلى دراسة موضوعية. ولكن ثمة مشكلة قد تحول دون هذه الدراسة الموضوعية، وتتمثل في صعوبة تحويل تلك المؤشرات إلى أداة موضوعية للتحليل بغية العثور على ماهو مطرد بالقوة والفعل خلف تنويعات الأحكام المتعددة، ذلك بأن تلك المؤشرات صدرت عن أذواق متباينة، ومن أناس يمتلكون أحكاماً قبلية خاصة بكل واحد منهم. وعند ريفاتير أن هذه الصعوبة تنحل في بساطة بالتخلي عن محتوى حكم القيمة، والاكتفاء بما يدل عليه كمجرد إشارة إلى وجود شيء لافت في النص. وريفاتير يرفع له الشعار المعروف "لا دخان من دون نار"(٤٠). وهو قول ربما بدا ساذجاً، ولكنّ ريفاتير يريد القول من ورائه:"إن حكم القيمة الذي يصدره القارئ لابد أن يكون قد صدر نتيجة لمثير ماثل في النص. ومهما كان موقف القارئ شخصياً ومتنوعاً فإن سببه يظل موضوعياً ثابتاً"(٤١).

ويؤكد ريفاتير أثر الزمن عاملاً مغيراً في الدلالة الأسلوبية؛ إذ إن استجابات القارئ المخبر لا تصلح إلا فيما يتعلق بحالة اللغة التي يعرفها. ووعيُه اللغوي الذي يتحكم في ردود فعله يتصل بفترة زمنية وجيزة في تطور اللغة، ومن ثم فقد حذّر ريفاتير من أمرين؟

الأول: يتجلى في خطأ الإضافة؛ كاعتبار عناصر عادية في عصرها، ذات ميزة أسلوبية لم تكن لها، وذلك بسبب اختلافها من النظام اللغويّ الذي يستخدمه القارئ وإثارتها لانتباهه كأنها عناصر غير عادية.

وأما الأمر الآخر فيتجلى في خطأ الحذف، وهو عكس الأول، إذ إنه يتعلق بعناصر أسلوبية مستحدثة ذات مزيّة في النص الأصلي غير أنها استوعبت مع الزمن في المراحل اللغوية التالية، وأصبحت تشبه الوحدات العادية التي لا مزيّة لها في حالة تالية لتطور اللغة، وفقدت بهذا قدرتها على إثارة انتباه القارئ ومن ثم تأثيرها فيه(٤٢).

وتحسن الإشارة أخيراً إلى أن مثل هذه الطريقة في الاعتماد على القارئ العمدة في دراسة الأدب على هذا النحو أو ذاك لم تكن من اكتشافات ريفاتير ابتداءً. فثمة تجربة سابقة قام بها ريتشاردز في كتابه المهم "النقد العمليّ"١٩٢٩. وكذا تجربة لنورمان هولاند وأخرى لكنتجن(٤٣).



وثمة معيار له ارتباط بما مضى من حديث عن القارئ العمدة، وذلك هو معيار الذوق. والذوق قدرة للإنسان تحفزه على التفاعل مع القيم الجمالية في الأشياء أو في الأعمال الفنية. وهو معيار عام ذو مكانة جوهرية في النقد الأدبي، إذ كان معروفاً من الكلاسيكيين، غير أنهم حدُّوا منه بأن ربطوه بالقواعد، على حين أسرف الرومانسيون في الاعتماد عليه، ودخل منظومتهم الفكرية صنواً للخيال والعبقرية ومن ثم فقد غدا النقد، الذي يعتمد الذوق، ضرباً من الإبداع الفني الذي يعتمد العبقرية(٤٤) . ثم كان أن حظي الذوق عندمعظم النقاد فيما بعدُ بالاحترام؛ فهو "عند الجميع المعيار للنقد وهدف في الوقت نفسه: معيار مرن، وفي هذا تكمن مزيته وخطورته معاً، وهدف، لأن وظيفة الناقد غيرُ وظيفة المحكّم في المسابقات الأدبية، فالناقد كاتب يتجه إلى جمهور، ومهمته هي أن يساعد هذا الجمهورعلى تذوق الأعمال الأدبية أن يربّي ذوقه....(٤٥).

وكان ممّا انتهى إليه شكري عياد أن الذوق ينبغي أن يُعتمد أساساً لنقد علميّ. وحدّد الذوق بأنه معيار وسط بين العلم والفن، وبين الأحكام العامة والأحكام الجزئية، وبين التفسير والتقييم. ومن ثم فهو يجمع بين هذه الوظائف الستة التي عني بها

النقاد دائماً(٤٦). وقد نبه عياد على أن الذوق الذي يتحدث عنه ينبغي ألاّ يلتبس بالميل الفردي أو الوقتي بل هو نقيضه(٤٧). إن الذوق يعني ممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام ذي قيمة ما وإن كانت القيمة نفسها غير معللة(٤٨)؛ إن مرجعه النهائي استعدادٌ مستقر في الطبيعة البشرية مثله مثل المنطق. والكشف عنه هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى(٤٩).

ولكن هذا الذوق لا يكفي أن يكون فطرياً كي يصحّ معياراً للحكم على الأعمال الأدبية بل لابد من أن يكون ذوقاً مدرباً وخبيراً؛ وحينذاك فحسب، يمكن له أن يقترب من حدّ العلمية الذي تحدث عنه عياد، وحينذاك يمكن أيضاً أن نفهم ما يعنيه ناقدآخر هو جان كوهن حين ماز بين تذوق النص وبين معرفته، فرأى "أن تذوق النص غير معرفته، ومعرفته غير تذوقه"(٥٠)، فهو ههنا يتحدث فيما يلوح لنا من تذوق فطريّ غير مقترن بشيء من التحليل أو التعليل، أو قلْ هو يتحدث عن ذوق غير مصقول بثقافة... ومن البديهيّ أنّ تتباين الثقافة في نوعها ومقدارها عند هذا القارئ أو ذاك. وإذا كان كل قارئ يتأثر بطبيعته ومزاجه في الحكم على النصوص فإن طبيعة ثقافته تسهم إلى حد بعيد في تعيين مواضع الانزياحات، وعلى ذلك فإن قارئ الشعر الذي لا خبرة له بالرواية سيجد في هذه الأخيرة مقدارا أكبر من الانزياحات. وكذا الأمر عند قارئ الرواية الذي لايكثر من قراءة الشعر سيجد فيه من الانزياحات قدْراً أكبر ممّا لو كان مديما لقراءته. وهكذا فإن كل واحد من هذين القارئين داخل في عالم جديد لم يألفه، وكلّما أكثر من هذا الدخول وأدامه تكشّفت له نواميس هذا الفن وتقنياته، وصار أكثر تلهفاً على الجديد المستحدث؛ لأن مابين يديه لم يعد يثيره على نحو فائق، أو هذا مايحدث في أغلب الأحيان.

وممّا أفاد علماء الأسلوب منه نظرية الإعلام التي انبثقت في خمسينيات هذا القرن، ووجد علماء الأسلوب فيها مايمكن أن يساعد على اكتشاف الانزياح؛ وذلك من خلال مفهوم متصل بهذه النظرية اتصالاً وثيقاً هو مفهوم الحشو redundancy(٥١)، الذي استعارته النظرية من البلاغة -على حد ماقاله كوهن- ولكنها حين استعارته أعطته معنى الابتذال تماماً(٥٢).

■* مدرسة لندن اللغوية تعتبر أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذي تظهر فيه.

وقد توصلت هذه النظرية إلى أن نسبة الإعلام تقل بمقدار ما تزيد نسبة التوقع، فإذا كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر، ومن ثم فإنها تدخل في دائرة الحشو. وعكس ذلك صحيح أيضاً؛ "فأنت تزيد في إخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المنتقاة لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع"(٥٣)؛ أي أن ثمة علاقة عكسية، إن صح التعبير، بين التوقع من جهة وبين المفاجأة التي يحدثها؛ ماهو غير متوقع من جهة أخرى، فإذا زادت نسبة التوقع قلّت نسبة المفاجأة ومن ثم نسبة الانتباه(٥٤)، وهذه نتيجة وثيقة الصلة بالانزياح؛ لأن كل انزياح فإنما هو انزياح بما يحققه من مفاجأة، وهناك من أدرك هذا الأمر وهو ريفاتير، فكان ممّا عرّف به الأسلوب أنه "خيبة المفاجأة" كما مرّ معنا.

غير أنّه قد يكون في مسألة الإبلاغ التي مرت آنفاً بعض اللبس مما يؤدي إلى الظن بأن الأدب داخل في دائرة الإبلاغ أو حتى الإعلام. وهذا غير صحيح طبعاً؛ لأن الأدب، فيما انتهت إليه النظرية الأدبية الحديثة، لا يرمي إلى الإبلاغ بل إلى التعبير والإيحاء.. فكيف إذن أمكن لهذه النظرية أن تدخل في علم الأسلوب..؟... سؤال كان شكري عياد قد انتبه إلى مؤداه وكفانا مؤونة الإجابةعنه، ذلك "أن نظرية الإعلام لا تبحث في محتوى الرسالة، بل في شكلها فقط. [وهكذا] فسواء أكان المعنى الذي يراد توصيله جليلاً أو حقيراً، إخباراً أم تعبيراً... فهناك هذا التفاوت في كمية "الإعلام" أو "كمية الحشو" بين عنصر لغوي وآخر؛ أي أن "الحشو" و"الإعلام" هنا لا شأن لهما بطبيعة الموضوع أو طبيعة المعنى. ومن ثم وجد علماء الأسلوب في مفهوم "الحشو" تفسيراً وتقويةً لمفهوم "الانحراف"(٥٥). وربما كان مفيداً أن تقارب بين هذا الكلام وبين ماكان موكاروفسكي قد تكلم عليه من "أمامية" تمثّل العناصر البارزة أو المنحرفة في النص و"خلفية" تظهر عليها تلك العناصر المنحرفة. على أن في كلام هذا الأخير لطفاً يفتقر إليه مفهوم "الحشو" حين يكون الكلام في الشعر؛ إذ أن القول الشعري يتضمن الشعريّ المنحرف الذي يظهر من خلال سياق غير منحرف؛ ولكنّ وجوده مهم لأنه يقوم بوظيفة تقوية الانحراف.

وإذن فوجوده لم يكن حشواً. فإذا كان الحشو نقيضاً للانحراف لأنه لا يؤدي إلى لفت النظر الذي يؤديه الانحراف فإن هذا يؤكد مرة أخرى أن الأشياء إنما بضدها تتميز. بيد أنّ ممّا تحسن الإشارة إليه أنّ مفهوم الحشو قد يكون فرضاً ذهنياً خارجيّاً لا وجود له في النص، وحينئذٍ يغدو قريباً من معيار اللغة العادية؛ فلو أن ناقداً ما راح يحلّل بيتاً أو قصيدة يخلوان من الحشو فلابد له حينئذٍ من أن يعيد تفكيك تلك القصيدة بما يجعله قادراً على أن يقارن بين شكلها الأصليّ وما آلت بعد التفكيك.

وثمة معيار لفت رومان جاكوبسون الأنظار إليه. وتربطه ببعض مامضى من معايير صلة قوية. ويتمثل فيما دُعي بالعلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية(٥٦). فأما العلاقات الرأسية فتعتمد على تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص، وبين

قريباتها في الاشتقاق أو في الحقل الدلالي خارجَه، كالعلاقة بين عالم وعلاّمة ومعلم ومتعلم وعِلم وتعليم... وكذا بين عالم وعارف وحَبْر وفقيه وجهبذ... وكذا بينها وبين مضاداتها كجاهل وأميّ وصانع وحرفيّ...الخ(٥٧).

ومن الواضح أن المعيار في مثل هذه العلاقات هو معيار خارجيّ يعتمد على استدعاء كلمات ليست حاضرة في النص وإنما هي في حالة غياب in absentis كما سماها دوسوسير(٥٨).

ويبدو أن هذا النوع من العلاقات لا تظهر قيمته منفرداً دون التفات إلى النوع الآخر وهو العلاقات الأفقية التي تربط مابين أجزاء الكلام بعضها بالبعض الآخر في السياق الواحد، فهي إذن تخضع لقانون التجاور، وتمتاز من التي قبلها بأنها علاقات حضورية كامنة في النص. على أن دوسوسير قد تردد -على ما قال شكري عياد- "في اعتبار هذه العلاقات الأفقية راجعة إلى اللغة أم إلى القول. ومال أخيراً إلى وضعها في منزلة بين بين، فهي خاضعة إلى حد ما للنظام اللغوي الذي هو حقيقة اجتماعية لا يمكن تغييرها من قبل الفرد، وهي من جهة أخرى راجعة إلى حرية الفرد واختياره"(٥٩).

■* الذوق قدرة للانسان تحفظه على التفاعل مع القيم الجمالية في الأشياء أوفي الأعمال الفنية.

وقد صاغ جاكوبسون نظريته في الأسلوب على أنّه إسقاط للمحور الرأسي على المحور الأفقي(٦٠). ولكن المبدع في هذا الإسقاط يُحدث انزياحاً في قاعدة الاستبدال بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف مما يولّد الاستعارة، بيد أن هذا الانزياح ما كان ليظهر إلا ضمن العلاقات الأفقية، فإذا وافق أن كان في هذه العلاقات الأفقية انزياح آخر من كناية أو مجاز مرسل أو تشبيه مثلاً فقد صار لدينا في الجملة الواحدة انزياحان من شأنهما أن ينقلا الكلام من حيّز نفعيّ محدود ليدخلاه في رحاب غير محدود من التأثير والجمال. وغير خاف بعدئذٍ أن هذا الكلام في العلاقات الأفقية لم يكن ليختلف في كثير عما سبق من كلام على السياق.. وإذن فليؤخذ مثل هذا الكلام على أنه توكيد لذاك.

وقد اقترح واحد من أتباع تشومسكي يدعى ثورن أن تُتّخذ البنية السطحية والبنية العميقة أساساً في تعيين الانزياحات. ومما يذكر أن هاتين البنيتين هما من أهم مقولات تشومسكي اللغوية، فقد ذهب إلى أن "معظم الجمل لها بنيتان: بنية سطحية أو ظاهرية وأخرى تحتية أو عميقة. وللتمييز بين هاتين البنيتين قيمة من حيث المعنى تظهر عند المقارنة بين هاتين الجملتين: "عقاب الله تطهير"، و"عقاب المذنب تأديب"؛ فالبنية الظاهرية واحدة في كلتيهما، [أي كل واحد منهما تحتوي على مبتدأ ومضاف إليه وخبر] ولكن البنية العميقة توضح أن "لفظة الجلالة" في الجملة الأولى هو فاعل العقاب، و"المذنب" في الثانية هو من وقع عليه العقاب. وكذلك تظهر فائدة التفرقة بين البنية الظاهرية والبنية العميقة في فهم بعض التراكيب التي يمكن أن تحمل أكثر من معنى. كما لو قلنا "نقد العقاد"، فالبنية الظاهرة لهذا التركيب (وهي التي يدل عليها الإعراب: مضاف ومضاف إليه) تحتمل بنيتين عميقتين.فإما أن يكون العقاد هو الناقد[فيكون ذلك من باب إضافة المصدر إلى فاعله] وإما أن يكون هو المنقود"(٦١)، من باب إضافة المصدر إلى مفعوله.

والجمل التي لا تطابق النحو مطابقة تامة يمكن-حسب نظرية تشومسكي- أن يكون السبب في عدم مطابقتها راجعاً إلى البنية الظاهرية أو إلى البنية العميقة: فمخالفة البنية الظاهرية مثل أن تقول: "عاصفة هبّتْ"، فتبتدئ بالنكرة، ومطابقة النحو تقتضي إما أن تقول: "هبت عاصفة"، أو "العاصفة هبت". أما مخالفة البنية العميقة فكما في الجملة [الشهيرة]:"إن أفكاراً خضراء [عديمة اللون] تنام بعنف" ومن الواضح أن التغيير الذي أحدثه القائل في الحالة الثانية أبلغ منه في الحالة الأولى. وحتى لو خففنا ماقي هذه العبارة من غلو مصطنع، فاكتفينا بالقول "نامت الأفكار" لبقي المعنى بين هذه الجملة وبين قولنا "هدأت الأفكار" أعمق من الفرق بين "عاصفة هبت" و"هبت العاصفة"(٦٢). أما عن العلاقة بين الانزياح وهاتين البنيتين فقد رأى كمال أبو ديب أن الشعرية -وهي عنده ناتجة من فجوة التوتر التي هي في رأينا معادل للانزياح- تتجلى في مدى التباعد والتغير بين البنيتين، بحيث كلما ازداد التباعد ازدادت الشعرية في النص، وتخف هذه الشعرية بمقدار ما تزداد نسبة التطابق بينهما(٦٣).

وأخيراً، فإن هناك من الباحثين نفراً وجد في الإحصاء مقياساً موضوعياً لتعيين الانزياحات. ويأتي بيير جيرو على رأس هؤلاء؛ فقد رأى أن "الألفاظ ذات التوتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب [قياساً] إلى التواترات الموضوعية من خلال عدد كبير من الكتاب الأخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب"(٦٤). وقد نقل كوهن تعريف جيرو للأسلوب بأنه "انزياح يعرف كمياً بالقياس إلى معيار"(٦٥). وأيد شكري عياد ذلك فقال: "إن المقياس الكميّ نافع في تعيين الانحراف بقدر ماهو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها، فالشكل اللغوي المفضل، والذي نعده بناءً على ذلك أكثر قبولاً، وأعلى درجة في الفصاحة، هو الشكل الأكثر استعمالاً"(٦٦). والإحصاء نافع في تعيين الانحراف الذي يأتي على شكل تكرار غير عادي لسمة لغوية ما ربما لا تكون في حال انفرادها مختلفة اختلافاً قوياً عن نمط اللغة المعيارية. ولكن تكرارها هو الذي يمكن أن يودي



بها إلى أن تكون انحرافاً. وهنا يدعونا شكري عياد إلى أن نتأمل بيت الأحوص:

وما كنت زوّاراً ولكنّ ذا الهوى إذا لم يُزر لابد أنّ سيزور

ليقول معقباً بعد ذلك:"لعلك توافق على أن التكرار هنا غير عادي، فليس من المألوف أن ترد عليك ثلاث كلمات من أصل واحد في مقدار بيت من الكلام. لعلك تتردد في تسميته انحرافاً... ولكنّ ماذا تقول في صيغة المبالغة "زوّار" وهي قائدة هذا الرتل؟ إنها حقاً قليلة الاستعمال قياساً إلى "زائر" أو إلى الصفة المشبهة التي تدل على كثرة زيارة النساء ومجالستهن "زئر". فهل تعدّها لهذا السبب انحرافاً؟ أم لعلك تقول إن الصيغة مستعملة في موضعها الملائم فحسب؟ فمهما يكن جوابك فلا شك أن لهذه الكلماتي هذا الموضع قيمة تعبيرية؛ أي أنها سمة أسلوبية"(٦٧).

ومن الواضح أن الناقد الكبير قد انزاح في هذا النص عن أصل موضوعه وهو المقياس الكميّ، فراح يتكلم على "زوّار" ومايمكن أن يكون في استعمالها من انحراف؛ إذ يلوح أنه لم يستطع أن يطمئن إلى هذه النتيجة التي ابتغي الوصول إليها والتي تتمثل في تسمية ورود هذه الكلمات الثلاث انحرافاً. والحق أنّه، فيما يبدو من كلامه اللاحق، ليس مقتنعاً بهذا المقياس الكميّ. فهو يقول: "ولكننا لا نرى الاحتكام إلى المقياس الكمي وحده. حقاً إنّه إذا طبق على عمل كبير أو على الأعمال الكاملة لكاتب أو شاعر ما فقد يوصل إلى نتائج مهمة عن عالمه الفكري (على نحو ما استبان لأولمان من دراستين له كثرة استعمال كورني لكلمات "الجدارة" و"الكرامة" و"الواجب" و"الفضيلة" و"الكرم" "والمجد" وكذا كثرة استعمال بودلير لكلمة "الهاوية")، ولكنّ التتبع الإحصائي لمثل هذه الكلمات التي تسمى "الكلمات المفاتيح"، إن لم يكن مرتبطاً بانحراف ما فالأكثر احتمالاً أن دلالاته ستبقى منحصرة في الكشف عن انشغال فكري للكاتب، قد يكون واعياً، بل وسطحياً، وبعيداً عن مركز الإبداع الفني الحقيقي...[وقد تكون] بعض هذه "الكلمات المفاتيح" التي نستخرجها بالإحصاء مجرد لوازم"(٦٨).

وهكذا فإن شكري عياد يحذّر "من الاعتماد على إحصاء الكلمات. فقد تكون "الكلمة المفتاح" غير حاضرة على الإطلاق في النص، قد تكون غائبة عن النص، مثل "جودو" بيكيت، وهي مع ذلك تسيطر على حركته"(٦٩)، وقد تكون هناك كلمات متكررة، غير أن تكرارها لا يعني شيئاً كثيراً لأن طبيعة الموضوع تقتضي ذلك كأن تتكرر مثلاً لفظة "مفتش" في رواية بوليسية(٧٠).

والحق أن الإحصاء لا يصح أن يكون مقياساً عاماً في تعيين الانزياح، ولكنّ حين يكون مصدر الانزياح هو التكرار فحينئذٍ يمكن لهذا المعيار أن يفيد، لا في تعيين الانزياح بما هو انزياح، وإنما في تعيين درجته. وطبيعيّ أن تعيين الدرجة إنما يأتي في مرحلة تالية لاكتشاف الانزياح؛ إذ أننا بعد أن نلاحظ أن ثمة تكراراً لافتاً للنظر لأنه تكرار غير عادي، حينئذٍ نلجأ إلى الإحصاء. وغالباً مايلجأ الباحث إليه كي يؤكد للقارئ أن نتائجه تمتاز بالدقة؛ لأنها قد اعتمدت على ما تعتمد عليه العلوم المعيارية. وهكذا فليس من الصحيح عندنا ماذهب إليه سعد مصلوح حينما أرجع أهمية الإحصاء "إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً، أو -كما قال ج.ن ليتش -Leech - إلى قدرته على التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال في استعمال اللغة وبين الشطط الذي لامتعة فيه"(٧١).

ومن الحق أن هذا تحميل للإحصاء بأكثر مما يحتمل، فمن أين للإحصاء تلك القدرة على التمييز بين السمات الأسلوبية وبين غيرها من سمات عشوائية، وهو نفسه لا تبتدئ مهمته كما هو معروف إلا بعد تمييز الوقائع؛ فالباحث إذ يحصي يكون قبل ذلك قد ماز المنحرف من غيره. ومن ثم فقد كان كوهن أكثر قرباً من الواقع حين قال: "لن نطلب من الإحصاء أن يعطينا مفاتيح الشعر من عنده، بل يكفيه أن يختبر فرضية ظهرت لنا من تأمل بعض الأمثلة المتميزة(٧٢)"، ويتأكد هذا بما ينقله جريماس الذي يقرر أن "المشكل الحقيقيّ في الأسلوب ذو طبيعة نوعية لاكمية"(٧٣).

■وماكنت زوّارا ولكن ذا الهوى إذا لم يُزرّ لابد أن سيزور.

ومن الممكن القول بأن الإحصاء إذا كان له أن يفيد فإنما يفيد خاصة في معرفة مستويات الانزياح وفروقاته عند شعراء ينتمون إلى عصور ومذاهب شعرية مختلفة.

وأقرب مثال على ذلك ما صنعه كوهن حين قارن ورود النعوت المنافرة عندثلاث مجموعات من الشعراء تمثل كل واحدة منها اتجاهاً شعرياً قائماً بذاته؛ فأمّا المجموعة الاولى - وتضم الشعراء الكلاسيين: كورني وراسين وموليير -فبلغ معدل ورود النعوت المنافرة فيها ٦-٣% فقط، أما المجموعة الثانية، التي تضم الرومانسيين أمثال: لامرتين وهيكو وفيني، فبلغ المعدل عندها ٦-٢٣%، في حين بلغ المعدل عند المجموعة الأخيرة التي تضم رمزيين من مثل رامبو وفيرلين وملارمي ٣-

٤٦%(٧٤)، وغير خاف أن فائدة الإحصاء ههنا تنحصر في تبيان درجة الانزياحات عند كل مجموعة، مقارنة بما هو موجود عند المجموعات الأخرى، ولكنّ هذه الطريقة، وإن لجأ إليها كوهن على نطاق محدود، طريقةً شاقةً وعسيرة المنالِ في تطبيقها علىنصوص كثيرة بله عصوراً أدبياً برمّتها.

وصفوة القول: بأن من الأجدر على البحث الأسلوبي ألاّ يبالغ في اعتمادها وألاّ تُجعل غاية في ذاتها، فهي لا تعدو أن تكون وسيلة من جملة وسائل قد تفيد بعض الأحيان، وقد تخفق في أحايين كثيرة وربما لم يكن مبالغة أن يذهب المرء إلى القول بأن بين الإحصاء والتحليل الأسلوبيّ مايشبه التضاد.

وبعد، فربما أمكن القول بعد كل الذي مضى: إن الانزياح، إذ هو يقوم على المفاجأة والتغير وعدم الثبات، فإنه من البديهيّ أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائماً، ومن ثم فلا مناص من أن تتعاور مختلف المعايير في ذلك وحسبما تقتضيه تركيبة النص وملابساته. وإذ قد غدا شائعاً ومقرراً في الخطاب النقديّ المعاصر أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز من كل ما سواه من نصوص بميزات تخصه هو وحده، فإنّ هذا يؤكد مرة أخرى أن كل نص متفرد أصيل إذ هو يفاجئ قارئه بما يخرج عن المألوف فإنما يستلزم في نقده وتحليله أصالةً ينبغي لها أن تطمح إلى أن توازي تلك التي هي فيه. وبالجملة فإن كل مامرٌ بنا من معايير إن هي إلا منطلقات عامة وغير نهائية يستأنس الباحث الأسلوبي بها في تبيان الانزياح.

أماً أولئك الذين وجهّوا ما وجهوا من نقد لمفهوم الانزياح معتمدين على مايزعمون من صعوبة تحديد معيار له فلعل في هذه النتيجة مقنعاً لهم إن هم راموا الاقتناع.

□□

□ الهوامش:

(١) انظر: الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، ط/اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٧٤-ص١٨.
(٢) كابانس:جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، ط١: دار الفكر بدمشق، ١٩٨٢، ص ١٠٩.
(٣) كابانس: المصدر السابق، ص ١٠٩.
(٤) هذا عنوان كتابه الشهير الذي ترجم إلى العربية ثلاث ترجمات: الكتابة في درجة الصفر، تر:نعيم الحمصي، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٠، والكتابة في الدرجة الصفر، تر:محمد البكري الدار البيضاء ١٩٧٨، ودرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الرباط ١٩٨١، وكان عبد السلام المسدي قد أورد ثبتاً بالمصطلحات التي تعبّر عن الواقع الأصل. وهي على هذا النحو: الاستعمال الدارج، الاستعمال المألوف، التعبير البسيط التعبير الشائع (فونتانياي)، الكلام الفردي (بالي)، الوضع الحيادي، الدرجة الصفر (ماروزو)، النمط العام، الاستعمال العادي (سبيتزر)، الاستعمال السائر (ويلك وVوارين)، الاستعمال المتوسط (ستاروبنسكي)، السنن اللغوية (تودوروف)، الخطاب الساذج، العبارة البريئة (جماعة مو)، النمط (ريفاتير)، الاستعمال النمط (دولاس). انظر: الأسلوبية والأسلوب، ط ٤، دار سعاد الصباح ـ القاهرة ١٩٩٣، ص ٩٩-١٠٠.
(٥) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص ١١٦.
(٦) المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، ص ١١٦.
(٧) انظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٩٥، ص ١٧٥.
(٨) المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، ص ١٠٤.
(٩) فضل، صلاح:بلاغة الخطاب وعلم النص: ص ٦٤.
(١٠) اللغة والإبداع: ط١ انترناشينال برس القاهرة، ١٩٨٨، ص ٨٦.
(١١) اللغة والإبداع: ط١ انترناشينال برس القاهرة، ١٩٨٨، ص ٨٦.
(١٢) علم الجمال: تر. نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية - دمشق ١٩٦٣، ص ١٦٠.
(١٣) نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ط/ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية دمشق ١٩٧٢، ص
(١٤) نظرية الأدب ص ٢٢٧.
(١٥) نظرية الأدب، ص ٢٢٧.

(١٦) نظرية الأدب، ص ٢٢٨.
(١٧) "انظر بحثه: ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب"، ضمن كتاب الأدب والعلوم الإنسانية، لمجموعة مؤلفين، تر: يوسف حلاق، ط/وزراة الثقافة بدمشق ١٩٨٦، ص ٢٠٩-٢١٠.
(١٨) انظر: مناهج النقد الأدبي، تر: محمد يوسف نجم، ط/ دار صادر/ بيروت، ١٩٦٧ ، ص ٥٠٥.
(١٩) بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط١/دار طوبقال الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ٢٣.
(٢٠) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٦٧.
(٢١) بنية اللغة الشعرية، ص ٢٣-٢٤.
(٢٢)المصدر السابق، ص ٢٤.
(٢٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٦-١١٧.
(٢٤) المصدر نفسه، ص ١٩١.
(٢٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٩، ٩٢، انظر: ص ١٨٧.
(٢٦) بودا غوف: ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب، ص ٢١٢.
(٢٧) المصدر السابق، ص ٢١٣.
(٢٨) انظر: مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت ١٩٨٢، ص ٦٨-٦٩.
(٢٩) انظر، علم الدلالة، ص ٧٠.
(٣٠) فلسفة البلاغة، تر: ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلة العرب، والفكر العالمي، ع ١٣-١٤ ربيع ١٩٩١، ص ٢٣.
(٣١) اقترح هذا التقسيم K.Ammer. انظر:مختار عمر. علم الدلالة، ص ٦٩.
(٣٢) انظر: عياد، شكري: اللغة والإبداع، ص ٩١.
(٣٣) انظر: المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٠٤.
(٣٤) اللغة والإبداع، ص ٩١.
(٣٥) اللغة والإبداع، ص ٩١.
(٣٦) انظر: اللغة والإبداع، ص ٩٢.
(٣٧) انظر: اللغة والإبداع، ص٩٢.
(٣٨) انظر: اللغة والإبداع، ص٩٤-٩٥.
(٣٩) شيلندر، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية، القاهرة، ١٩٩١، ص ٩٢.
(٤٠) فضل، صلاح: علم الأسلوب، ط/ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٦١.
(٤١) فضل، صلاح: علم الأسلوب، ط/ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٦١.
(٤٢) انظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص ١٦٥.
(٤٣) انظر: عياد، شكري محمد: دائرة الإبداع، ط دار إلياس بالقاهرة، ١٩٨٧، ص ٤٤، ١٥٧، ١٦٠.
(٤٤) انظر:دائرة الإبداع، ص ٢٩.
(٤٥) انظر:دائرة الإبداع، ص ٣٢.
(٤٦) انظر:دائرة الإبداع، ص ٣٧.
(٤٧) انظر:دائرة الإبداع، ص ٣٨.
(٤٨) انظر:دائرة الإبداع، ص ٣٧.
(٤٩) انظر: دائرة الإبداع، ص ٣٨.
(٥٠) بنية اللغة الشعرية، ص ٢٥.
(٥١) انظر: عياد شكري محمد: اللغة والإبداع، ص ٧٩. وللتوسع في نظرية الإعلام ومفهوم الحشو ينظر كتاب أندريه مارتينيه: مبادئ اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، ط/وزارة التعليم العالي، دمشق -١٩٨٥، ص ١٨٣-١٩٨.
(٥٢) انظر: كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص ١٣٦. ويبدو أن المعنى البلاغي له هو "الإطناب".
(٥٣) مونان، جورج:مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش، منشورات سعيدان تونس ١٩٩٤، ص ١٣٤-١٣٦.
(٥٤) انظر: عياد: اللغة والإبداع، ص ٨١.
(٥٥) اللغة والإبداع، ص ٨٠-٨١.
(٥٦) يُطلق عليهما أيضاً تسمية: العلاقات الاستبدالية أو محور الاختيار، والعلاقات الركنية أو محور الاختيار، والعلاقات الركنية أو محور التوزيع. انظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ١٣٩-١٤٠.

(٥٧) انظر: شكري عياد، اللغةوالإبداع، ص ٤٢، وقارن بويلك. ووارين: نظرية الأدب، ص ٢٢٥.
(٥٨) انظر: فصول في علم اللغة العام، تر: أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، د.ت.ص٢١٤.
(٥٩) اللغة والإبداع، ص ٤٣.
(٦٠) انظر: المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٤٠.
(٦١) عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع، ص ٥٣.
(٦٢) اللغة والإبداع، ص٥٣-٥٤.
(٦٣) انظر، في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ١٩٨٧، ص ٥٧.
(٦٤) مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، ص ١٣٥.
(٦٥) بنية اللغة الشعرية، ص ١٦-١٧.
(٦٦) اللغة والإبداع، ص٨٦.
(٦٧) اللغة والإبداع، ص ٨٧
(٦٨) اللغة والإبداع، ص٨٧-٨٨.
(٦٩) اللغة والإبداع، ص ١٣١.
(٧٠) انظر: شبلنر، برند: علم اللغةوالدراسات الأدبية، ص ٧٠.
(٧١) الأسلوبية: دراسة لغوية إحصائية، ط٣، عالم الكتب بالقاهرة، ١٩٩١، ص ٥١.
(٧٢) بنية اللغة الشعرية، ص ١٨، وقارن بشبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ٧٠.
(٧٣) المرجع السابق ص ١٧.
(٧٤) انظر: المرجع نفسه، ص ١١٨- ١١٩.

❑❑❑

العلاقات الغيابية، التلقي وأزمنة النص، في الشعر العربي

د. جمال الدين الخضور

بالانتقال من الزمن الملحمي الذي ترسم فضاءه الكتلة الاجتماعية في آفاق حراكها، التي أسست لزمنها الاجتماعي القائم، إلى الزمن الإرهاصي، حيث يتعامل المتلقي مع النص، وكأنّه الفضاء الكوني الواصل بين الملحمي والإرهاصي، يتمدد نظام الاستقبال ليربط عبر تكوينه الخاص، هذين الفضائين، بسيرورة جديدة، يمثل التلقي، محرك التوهج الشعري الذي يفتح زمن موضوع النص على أفنية قراءية جديدة تكمل النسيج الشعري.

فإذا كان الأدب المظهر الإبداعي لخطاب المعرفة، فهذا يعني بأن الشعر هو الأكثر تألّقاً في ذلك النتاج اللغوي، بما يحمله في بنيته الداخلية من تقاطعٍ وتوازٍ واختراق مع المكونات البنائية لذلك الخطاب، كالذاكرة الجمعية، والمخيال الاجتماعي، وسيكيولوجيا الجماعة والأصالة، وعلاقة ذلك النتاج بمفهوم التاريخ كحركية خاصة للزمن الاجتماعي، وبمفهوم الموضوع كساحة عمل للنص الشعري يعمل بها هدماً وبناءً وحفراً وتشييداً، مرتكزاً على زمنه الخاص، ذي القانونية المفتوحة على ثلاث حالات: ترتبط الأولى بالمبدع كمنتج للنص، والثانية بالنص كمكوّن مستقل، في حين ترتبط الثالثة بالمتلقي.

■ *بحسب موقع المتلقي من أنسجة الربط تتحدد المعالم الأولى لمعالجة فضاءات الزمن الشعري ككل.*

بحسب موقع المتلقي في أنسجة الربط بين أزمنة موضوع النص الشعري، بمعزل عن آليات الدخول التي يستخدمها عبر زمن النص، تتحدّد المعالم الأولى لمعالجة فضاءات الزمن الشعري ككل. وبمقدار مايعيد المتلقي إنتاج النص وإعادة إبداعه من جديد، بما يتناسب وسويّات التلقي، يتحرك ذلك المتلقي بعلاقته التبادلية مع النص، من خلال حركية أزمنة النص. فمادام يمتلك القدرة على مجارات تلك الحركية الواسعة للنص، سيبقى قادراً على التفاعل والتعامل معه. كل ذلك بالارتباط أيضاً مع المكونات البنائية للخطاب المعرفي لدى المتلقي.

وهكذا، لانستطيع استثناء الذاكرة والمخيال والسيكيولوجيا والتأصيل علاقة ترابط الثقافي المعرفي بالثقافي الأيديولوجي من خارطة الإبداع لدى المتلقي، وإلا ما معنى قراءة النص؟ وما الجدوى من كتابته أساساً. فتبدو العلاقة، تكويناً اشتباكياً، تبدأ فيه المطاردة بين المتلقي والقصيدة، والتي لاتنتهي بامتلاك أحدهما للآخر. وإذا انتهت، وهذا احتمال اشتراطي، فهي تنتهي حتماً لصالح امتلاك القصيدة للمتلقي من زاوية أزمنة النص، وامتلاك المتلقي للقصيدة من جانب أزمنة موضوع النص.

أما امتلاك أحدهما للآخر من خلال القدرة على امتلاك الزمنين (زمن النص، وأزمنة موضوع النص) فهذا يعني إما:

أولاً– *كشف كل عوالم القصيدة العديدة والمتنوعة والمتشعبة والقريبة والبعيدة، وهذا يعني أيضاً الغور عميقاً في بحار حركية الانتقالات المدهشة، ابتداء من الحروف وتوضعها الحركي، مروراً بتكوين الدوال وعوالم الدلالات، فالمعاني الممكنة، وليس انتهاءً بموازاة حركة زمن النص وعلاقته بكل العناصر المكوّنة لمتن النص وأبعاده وعلاقاته الداخلية (الحضورية والغيابية) ونظامه البنائي، وصولاً إلى رسم خارطة علاقاته وقيمه المعرفية والثقافية.*

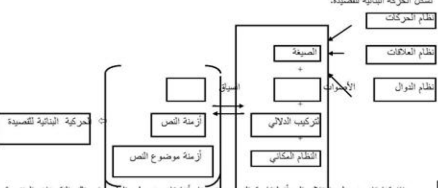
أو، ثانياً– *كشف عوالم المتلقي بما يحمل من تكوين معرفي وثقافي وجمالي وآليات معالجة ومواءمة.*

لذلك يبقى السؤال صعباً حول إمكانية الامتلاك وتملّك أحد الطرفين من خلال سيرورتي الزمن الداخلية والخارجية، ومن خلال فضاءات الزمنين (زمن الموضوع وزمن النص). ومايهمنا في قراءة التلقي، هو معرفة النص الشعري، فالقصيدة عصية على الامتلاك، لأنها صعبة التعقيد والقوننة والاختزال. ومحاولة مقاربتها فعل مغامرة يقوم بها المتلقي وهو يترنّح تحت تأثير نصالها عندما أطلق شراع استقباله تجاهها. فلها معادلاتها، واشتراطاتها، وحركيتها الخاصة التي تطلق مداراتها داخل فضاء اللغة، فتتحرك الدوال بطريقة غير محددة، معبّرة عن انزياحها الخاص عن دوالها المعتادة، لدرجة التناقض الحاد الناتج بين

■*بناء النص يكشف عوالم المتلقي بما يحمل من تكوين معرفي وثقافي وجمالي وآليات معالجة ومواءمة.

الرؤية والتخيّل، وبين الرؤية والسياق في حال تقاطعها مع التخيل أحياناً.

ولامتلاك القدرة على الولوج في بحار النص الشعري، علينا أن نقارب الجزئيات المكونة له، ليس في تجردّها معزولةً عن نسق الدوال، بل، بتناولها عبر كل أبعاده اللغوية، وهي التي تستمد فعاليتها ودلالاتها من خلال السياق المطروحة فيه، وليس من خلال المعاني الجامدة للدوال بدلالات خاصة، تبنى بمعزل عن السياق، ومن خلال حركاته ونظام علاقاته عبر الصيغة، والأصوات، والنظام المكاني والتركيب الدلالي، ومن خلال أنظمة الزمن وحركيته عبر تفاعلاته وتواتره وانتقالاته في النص الشعري، ومن ثمّ، من خلال الرؤية، وبنى التخصيصات. بحيث تشكل تلك الإحداثيات أبعاداً متداخلة متناغمة، متوافقة، تشكّل الحركة البنائية للقصيدة.



وإذا كنا قادرين على امتلاك الحرية لمقاربة النص، وزعمنا بأننا قادرون على الولوج في تلك التكوينات المفتوحة، فسنحاول ذلك في "في هواجس في طقس الوطن"(١) للشاعر العربي السعودي عبد الله الصيخان، منطلقين من قولنا، بأن النص الشعري أهم المظاهر الإبداعية لخطاب المعرفة، لأنه "إبداع لغوي ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي"(٢) عبر تفجير قدرات اللغة التوليدية والدلالية والتصويرية وغيرها. وباختراقه لتلك السويات "يفسر ويحاول تغيير العالم"(٣)، مستنداً على بنية المنظومة المعرفية للمبدع /الشاعر، وعلى بنية المنظومة المعرفية للمتلقي.

وفي هذه الساحة المفتوحة تتحرك القصيدة والمتلقي، فتعيد ترتيب الأشياء والموجودات بنظم وتراتيب جديدة "فتجمع المتنافرات والمتباينات في ربقة (حيّز) واحد، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة"(٤)، فتبني عالمها الخاص "وتقوم على إثبات ماينفيه العقل ويأباه"(٥).

فالدوال التي تأخذ الصورة المفتوحة على أقانيم حركية محددة تسوقنا إلى دلالاتٍ مفتوحة غير محددة، وغير انتهائية وتطرح هذه الأخيرة مفاهيم تحدد فضاءات القصيدة، الواسعة لعالمٍ جديدٍ تماماً، تكمله علاقات جديدة بين الدوال أو الدلالات نفسها، مستندةً أحياناً إلى نقاط تأسيس معينة في منظومة المخيال أو الذاكرة. فتتداخل العلاقات الحضورية والغيابية في النص، بحيث لايمكننا أن نسمي تلك الغيابية بدون التفاعل مع الذاكرة الجمعية وتوضّعها وتعبيرها لدى المتلقي، بتقاطعها مع شبكة المخيال. وهي هنا، وضمن تفعيل عنصر الزمن حسب مقولات القصيدة تدفع بالعلاقات الغيابية إلى مقدمة الحضورية". فثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عملياً إزاء علاقات حضورية"(٦).

■*النص الشعري أهم المظاهر الإبداعية لخطاب المعرفة لأنه إبداع لغوي ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي.
■

وفي "هواجس طقس الوطن" نجد أنفسنا أمام حضور دائم وفاعل لشبكة الذاكرة الجمعية المرتبطة والمتعلقة بحركية مميزة وخاصة لزمن القصيدة الشعري، مما يدفع المتلقي العربي إلى البدء بمغامرة جسورة أثناء الإبحار في خضم القصيدة، متفاعلاً مع مكونات متجذرة في الأصالة العربية، وممتدة بثبات وأمانة نحو فضاء الحداثة المرتبط بنقاط تأسيس هامة مع أثر الأولية الأصيل، ليس بحثاً عن "القاموس الصيخاني"(٧)، بل بالربط الأكيد، وبالكشف السليم بين "المحلية والخصوصية وحركة الدلالات"(٨). فيُحضر زمن موضوع النص فضاءات الذاكرة الجمعية والمخيال إلى مقدمات شبكة النص، لتطغى في كثير من علاقاتها على العلاقات الحضورية المتناسجة مع زمن النص. أو حتى تلك المرتبطة بزمن النص أو خطابه (عبر الدوال) أو

نظام الحركات أو العلاقات.

وهنا يغيب الوصف البسيط والتصوير السطحي لعلاقة تلك الدلالات بزمنها الميقاتي الذي لايمكن أن يكون معزولاً عن إحداثيات الحركية الزمانية الشاملة في القصيدة.

إنّ القصيدة لاتحدَّد أو تُقاس بزمن الخطاب نفسه، أو بزمن النص، بل بتشابكهما مع زمن الموضوع، مع زمن التخيل، لأنه يدفع بالعلاقات الغيابية إلى واجهة الحضورية. ويستحضر من تأسيس الذاكرة المتعدد في زمن التخيل. لأنّ هذا الأخير متعدد، في حين يبقى زمن الخطاب أحادياً. ويلاحظ ذلك من خلال علاقة حركة الأزمنة الثلاثة بالهرم اللغوي للقصيدة، "صحيح أن مهمة فقه اللغة هي ضبط المعنى الحرفي لعبارة ما، غير أنه لايملك أيّة سلطة على المعاني الثانية، خلافاً لذلك، لاتعمل اللسانيات على القليل من التباسات القول، وإنما تسعى إلى فهمها -وإذا أمكن القول- تأسيسها: إنّ ما يعرفه الشعراء منذ عهد بعيد، تحت اسم "إيحاء" أو "استحضار" قد أخذ اللساني يقترب منه، معطياً بذلك، لطفوٌ المعنى وضعاً علمياً"(٩).

وهذا مايفسر علاقة الانتقال من اللفظي، إلى التركيبي، إلى الدلالالي، وتأثير زمن التخييل عليها، وبالتالي، التأثير على مراحل الانتقال من اللغة إلى الانتقال اللغوي، إلى النظام الأدبي، فالنص الشعري.

نستنتج من ذلك أن علاقة الانتقال من الأحادي إلى المتعدد، ليست تلقائية أو عفوية، بل، يدفع التحريك المتعدّدُ الاتجاهات في الفضاء الدلالي للنص الشعري إلى خلق زمن التخييل، عبر تشابك زمن خطاب النص مع زمن النص. وهذا مايستحضر الذاكرة الجمعية في خصوصيتها الإبداعية على لسان الشاعر، ليحضر زمن موضوع النص بكل علاقاته خالقاً حضور الغياب في النص. وهذا لايعني الغوص في المحلية أو الخصوصية البيئية المحدودة. فنحن العرب جميعاً أبناء الصحراء. ومن منّا لم يعشها كبيئة، عاشها كمنظومة معرفية (قيماً وأخلاقاً وثقافةً)، "كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس"(١٠)، "وفضة التي تتعلم الرسم"(١١) هي جدتي وهي شقيقتي الكبرى فعلاً، والحجر هو أيقونة الذاكرة العربية، ليس فقط بعد الامتداد العظيم للحضارات الجليلة، بل منذ انتقال إنساننا في هذا الشرق من الكهف، إلى الكوخ الصخري، فالبيت المضلّع، وحتى ذاكرتنا العربية المعاصرة.

■*الدوال التي تأخذ الصورة المفتوحة على أقانيم حركية محددة تسوقنا إلى دلالات مفتوحة غير محددة. وغير انتهائية.
■

ومن منا لايعرف الكثير عن أساطير ليلى المزروعة في كل مدينة وحي، وكل قرية على امتداد الوطن العربي انطلاقاً من جزيرة "أبي موسى" شرقاً وحتى "نواكشوط" غرباً.

لكن هذا الحفر في جب الذاكرة، يفتح فضاءات الصيخان على مدارات لامتناهية، تفتح أبواب الإبداع واحتمالات المعاني العديدة في خطاب المعرفة لمنظومتنا الثقافية التي تتمتع بالتأسيس الأوسع والارتكاز الأمتن بين كل نظيراتها لدى الشعوب الأخرى.

فها هو عبد الله الصيخان في قصيدة "أسطورة" يحدد الانتقالات الحركية بالتسلسل التالي:

ليلى رجال القهوة ← الحب ← ليلى ← العشق ← نحن "الذاكرة" ← شيخ القرية ← أسطورة العشق ← قطع الشجرة ← أسطورة ليلى ←

فمركز العلاقات الحضورية متعدد، محرقُهُ ليلى ← العشق، لكنه لايكتفي بذلك فلابد من استحضار الذاكرة المليئة بـ "ليلات" المخيال العربي.

(ها نحن هنا نتوارى خلف أصابعنا إن ذكر العشق

أو ألقى أحد الصبية بسؤال عن لون العشق"(١٢).

فللغوص في خطوط الذاكرة، استخدم الشاعر فعلاً مضارعاً واحداً، وسخّر فعلين ماضيين للدفع بالزمن نحو الديمومة. فنحن "نتوارى": الاختباء والتوارى قائمٌ ومستمرٌ إنْ "ذكر العشق" أو "ألقى" أحد الصبية. الفعلان الماضيان لم يُنهيا الفعل. والحدث لم ينتهِ بانتهاء الزمن الفيزيائي- الحركي المرتبط بهما وبدون أن يسمي الشاعر قصيدته بذلك الاسم، يتضح للمتلقي البسيط بأنها أسطورة تتأرجح بين أسطرة العشق، وميثولوجية الحب، عبر استخدام دقيق ومبدع لأسطرة الزمن من خلال تسخير الحركيات بما يماثل ماقلناه أعلاه، ففي الحركة السادسة من النص يقول:

قال الراوي:

فرعٌ من تلك الشجرة قاوم أهل القرية فنما

كانت ليلى تسري في حضن الليل لتروي الفرع بماء

العاشق الساكن في أحداق العين

ونما... ونما

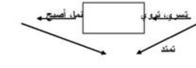
حتى أصبح شجرة

تمتدّ لتشملَ بأفرعها الممتدة من تلك القرية...'.

ورغم أن الحركة تابعة لمقولة القول، إلاّ أن البداية كانت تتأرجح في حضن الزمن المطلق بين الديمومة والحَدَثية، فالجملة الإسمية تعني الدوام والإطلاق، رغم أن الانتقال تجاه الماضي "قاوم" لم يدفع الحَدَثية كي تطغى على الإطلاق، في فعلِ أسطرة الزمن عبر دفعهِ نحو المطلق:

■*علاقة الانتقال من الأحادي إلى المتعدد ليست تلقائية أو عفوية، بل هي مدفوعة بالتحريك المتعدد الاتجاهات.

قاوم، كانت



تشمل، يأكل، يصاب، يتفيأ، يهوى، يلقى

"من يأكل منها يُصاب بداء العشق

من يتفيّأ ظلَّ الشجرة

يهوى أول من يلقى من فتيات الأرض"

نلاحظ إذن، كيف تداخلت الأزمنة باتجاه الأسطرة، لأنّ توازي الأزمنة في النص الشعريّ مستحيل. وهكذا تندفع القصيدة باتجاه دفء الذاكرة وحرارة المخيال، وعمق العشق الليلاني المنتشر شاقولياً وعمودياً في الجسد العربي ليطغى الفعل الأسطوري على أشكال الزمن الأخرى، حيث يتجذّر ذلك من خلال قوانين الربط المتبعة من قبل الشاعر والتي اعتمدت على حركية تميّز العلائق الميثولوجية في النص، على عكس القانون العام الذي يربط "العقدة السببية في علائقها الأيديولوجية"(١٣)، والتي تميزها علاقات معقدة في متون الربط.

وبرغم أن القصيدة لايمكن أن تكون معزولة بشكل مطلق عن فضاء التمثل الأيديولوجي، إلا أن اعتمادها على علاقات الربط البسيط وبحثها عن ما "ينفيه العقل ويأباه" يفكك الفضاءات الأيديولوجية إلى حركة توضع ميثولوجي مميز وخاص بالنص. وإلا كيف استطاع عبد الله الصيخان أن يوصلنا إلى صنعة أسطرة العشق في "اللازمان"/ الدافئ الحنون، علماً أنه يكتب في مقدمة القصيدة محدداً الزمان: زمن فات. حتى ولو كنا نقول بأن لانص شعري بلا زمان، لأنّ الشعر كتابة بالأزمنة فنحن نقصد "باللازمان" فضاء الأسطورة الليلانية الذي تجاوز إمكانية تحديد العقل لحركية الزمان لأحد أنواعه أو تداخلها.

"زمن فات" لايعني بأن الحركة الحَدَثية انتهت وتمّت، وغادرت ساحة فعلها، بل يعني: إن الدخول إلى أسطورة النص الخاصة، أو أسطورة الذاكرة، إلى ميثولوجية ليلى والشجرة الليلانية، لايتم إلاّ عبر انتشار الزمن بفضائه المفتوح إلى ماهو أبعد من هرم التسلسل المعهود لعلائق النص، وخضوعها لتأثير زمن التخيل المرتبط بتسلسل الانتقال، ابتداء من اللغة، وليس انتهاء بالنص الشعري كوحدة مستقلة. وهذا مايؤكد الاشتراطية السببية التي تميّزُ حبكةَ المتن في النص الشعري، من خلال علائق الربط العديدة المتداخلة، ليس دخولاً في التعليل السطحي، بل ربطاً بمكانية أفعال القصيدة مع التأكيد على سلم الانتقال باتجاه الحبكة الإبداعية المميزة للنص، لأنّ الانتقال عبر سلّم الأزمنة المحددة بزمن النص وصولاً إلى زمن خطاب المعرفة، لايتوضّع في منظومة المتلقي بدون الربط المكاني كما قلنا، غير مرة، بحركية الزمان. والربط المكاني يعني التوضع الإحداثي في فراغ وفضاءات حركة اللغة.

■*ها نحن هنا نتوارى خلف أصابعنا إذا ذكر العشق أو ألقى أحد الصبية بسؤال عن لون العشق.

الزمن الميقاتي ← الموضوعي   زمن خطاب المعرفة

فضاءات المكان

الزمن الميقاتي الموضوعي ← زمن خطاب المعرفة

لغة (دوال) ← نظام لغوي ← نظام أدبي نص شعري ←

النظام اللفظي النظام التركيبي ← النظام الدلالي

المكان المجرد المكان الموضوعي ← فضاء النص المكاني

١ ← ٢ ← ٣

والميزة المدروسة وإن كانت تطبيقياً تعني النص الصيخاني المدروس، إلا أن فضاءها الدلالي يتشعّب ويمتدُّ ليشمل آليات التداخل في الزمن الأسطوري المفتوح مع الانتقال المكاني الذي يزيده اتساعاً:

الطافح	← في عيني ليلى
الساقط	← في كف امرأة
المشرع	← في وجه رجال القرية
نمّاه	← بعينيها
تسكن	← في صدر
النازل	← من رابس
نتوارى	← خلف أصابعنا
الواقف	← في وسط الحلبة
المزروعة	← في درب القرية
نستوطن	← صدر رجل
تسري	← حضن الليل
الساكن	← في أحداق
الممتدة	← من تلك القرية
يتفيأ	← ظل الشجرة.

الاستثناء الوحيد في هذه الحركية "نمّاه بعينيها" وهو هنا لايعني الماضي، بمقدار مايعني اكتمال فعل النمو للاستمرار في سياق الزمن الاطلاقي من خلال استخدام اسم الفاعل "الطافح"، "الساقط"، "النازل"، "الساكن"،... أو المضارع "تسكن، نتوارى، تسرين يتفيأ"... ولايمكن لنا الدخول في الفضاء الدلالي المقصود في النص، بدون عمليات الربط المكاني. فإذا قلنا "الطافح"، ماذا يعني من حيث الدلالة إن لم ترتبط مباشرة بـ "في عيني ليلى"، حتى لو كان النظام التركيبي، أو اللغوي، يجيز دلالات أخرى، لكنها بالضرورة ستكون بعيدة عن النظام الدلالي للقصيدة، والتي تضاف إلى جملة تعريفها زمكانية الدلالة. ونقصد بذلك، ربط الانتقالات في وحدة النص الإبداعي، ضمن عناصره البنائية، عبر السلم اللغوي، أو الدلالي، بعنصرين مترابطين عضوياً وموضوعياً، الزمان والمكان وهذا مايميز الأسطورة الذاتية للنص الشعري، حيث أن الزمكانية فيها لاتفلت من عناصر المكان في تكوين الفضاء الشعري. في حين يضيع المكان في الأسطورة التاريخية (اللاشعرية) لتبقى معلقة في فضاء أزمنة مبهمة، تتماهى مع الحدود البعيدة للذاكرة الجمعية والمخيال الاجتماعي.

زمن قول النص

زمن النص   الفضاء المكاني   ⇦ زمكانية النص

■*عند الصيخان تداخلت الأزمنة باتجاه الأسطرة لأن توازي الأزمنة في النص الشعري مستحيل.

(أسطورة موضوع النص)

زمن موضوع النص

لذلك كانت زمكانية الانتقال في قصيدة الصيخان أكبر حضوراً من مكوناتها الأخرى، وأكثر تألقاً من بقية العناصر التكوينية كما في النموذج التطبيقي السابق.

وهكذا، وبربط المكونات الدلالية، بالجسد الزمني المتكامل للنص، مع الإحداثيات المكانية المتحركة، مضافاً لذلك النظام اللغوي الخاص بالنص، مع التأكيد على زمكانية الحركة، كوحدة متكاملة، متآلفة، ومتناسقة، نستطيع الوصول إلى تلمّس أبعاد الفضاءات الإبداعية للنص الشعري. أما عملية الفصل بين عناصر الزمكانية، فهي عملية إجرائية وليست موضوعية.



ونقصد بالفضاء الأيديولوجي، كما أسلفنا علاقة السببية المنعقدة في التركيب اللغوي والدلالي، مرتبطة بحركية الزمكان الذي يردّ إليه النص منظومَتَهُ التركيبة. "وبهذا فإن التقاء النظام النصي المعطى -كممارسة سيميولوجية- بالأقوال والمتتاليات التي يشملها في فضائه، أو التي يميل إليها فضاء النصوص ذاتها يطلق عليها "وحدة أيديولوجية"(١٤)، تبدو محدودة الفضاء في هواجس عبد الله الصيخان لسببين: أولهما، التميز في إطلاق حركية الزمكان في القصائد، وثانيهما، الوضوح البيّن في تشكّل السياق التاريخي والاجتماعي لهذه القصائد. وهذا يبدو أكثر وضوحاً في "كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس" و"قصة تتعلم الرسم"(١٥) فالنص الأول يتحرك في ساحة مليئة بأفعال المضارع والأمر، وحين يتم الانتقال إلى الماضي، فهو يأتي منفيًّا، زيادة في خدمة الحركة الزمانية لديمومته الملحمية أو الأسطورية وذلك حسب النسق التالي:



■"إن الدخول إلى أسطورة النص الخاصة لا يتم إلا عبر انتشار الزمن بفضائه المفتوح.

اصعد، اصعد، اصعد، تنفض، فترى، فتماسك، إن كنت، تسند، تمد، ينضح، ما أصبح، تماسك، ترى، سترى، مالا عين نظرت، مالا أذن سمعت، يوصف، سترى، يقتتلون، تفضي، سترى، ينثال، يشرب، اصعد، توسد، لتصعد، اخترتك، اصعد، انظر، يتقاسم، تنادي، مد، أرى، خذيني،... الخ.

"اصعد باحبة قلبي اصعد

اصعد كي تنفض عن عينيك غبارهما فترى

وتماسك إن كنت ضعيفاً، ساقك تسند ساقك، وذراعاك تمدانك بالعزم، ووجهك ينضح بالماء إذا ما أصبح بين الماء

وبينك قافلة من نوق

وتماسك حين ترى

سترى مالا عين نظرت، مالا أذن سمعت

مالم يوصف في الكتب المنسوخة عن عاشر جد"

نرى في المثال الأول، ومن خلال حركة الأفعال وتواترها، طغيان أفعال الأمر والمضارع، وفي حالة استعانة النص بالماضي كان منفيّاً أو مطلقاً بعيداً عن انتهاء الحركة. وفي المثال الثاني، كان الانتقال مشابهاً حتى ضمن الجملة اللغوية أو الجملة الشعرية أو القرينة.



تلاحظ إذن، بأن الدخول عبر بوابة أزمنة مقولة النص (الخطاب)، تفضي بنا بعد الولوج إلى بنية النص إلى قراءة زمن النص، حيث تتشابك خطانا بعد ذلك مع فضاء الموضوع. فالحركة الزمنية إذن، تتميز ليس بالإفلات من مفهوم الزمن الميقاتي، بل بتمثّله، ومواءمته باتجاه تكوين سيرورة الموضوعي، ومن ثم معاملة الموضوعي ومعالجته، باتجاه خلق الحاضر المطلق المفتوح، زمن أسطورة النص الخاصة. ويدعم الشاعر ذلك بالانتقال عبر بعض الجمل الإسمية: كل الناس عطاش، كل الأرض جروح، الملأ عطاش، هذا اليوم طويل، الأرض سعير، هذا الشك يقين... إلخ، ليتابع المسار الزمني المرسوم، لينهي النص بتواتر سريع لمجموعة من أفعال الأمر التي تلي جملة اسمية، ليقفل هذا التحريك الملحمي بالزمن الحاضر معلناً عن ملحمية الحدث:



'هذي آخر عتبات الكون الكامل

أنت الآن على لهب منها فادخل

وتيمم بالنار وصلّ

تأمّل ماحولك

زاوج بين الرمل وبينك، بين النار وبينك، بين الماء وبينك

وادخل في جدول الأشياء

أنت الآن ترى

أنت الآن

ترى.'

ونلاحظ هنا بأن الماضي ليس الوحيد الذي يتمحور في خدمة سيرورة الحاضر، بل الذاتي يعلن أيضاً عن انتقالاته الحركية في فضاءات النص تجاه 'خدمة' سيرورة الموضوعي. فالعلاقة في نصوص هذه المجموعة الشعرية بين الذاتي والموضوعي، تحسم دائماً لصالح تصعيد حركية الموضوعي. فإذا بدأ النص

يفعل الرؤية عبر ماقلناه سابقاً، فهو يتوضّع أحياناً في حركية الذاتي التي تذوب في مسار الموضوعي، وهذا بيّنٌ من خلال كل

القرائن والجمل:

"همست في أذني الصحراء وأنا في المهد بأن الشمس
ستمنحني يوماً نافذة كي أصعد، أنفض عن عينيّ غبارهما — ذاتية الخطاب

فأرى الطاووس يتيه على الإنسان ويختال
وأرى الكابوس يكمّم أفواه الناس على حلم منهم
وأرى الماشين على أوجههم في السوق مناديل كآبة — الانتقال الموضوعي
وأرى في الحبس مظاليماً وأرى ظلاّمهمو، وأرى خيطاً
لا أسود، لا أبيض، فأصوم

الملأ عطاش
هذا اليوم طويل — الموضوعية في الإطلاق

■*الشاعر الصيخان يربط المكوّنات الدلالية بالجسد الزمني المتكامل للنص مع الإحداثيات المكانية المتحركة.

وتتكامل هذه التصاعدية الملحمية في قصائد متقاطعة مع المكونات المعرفية الأساسية للإنسان العربي عبر تداخل إبداعي قدير مع مكوناتها الأولية في أنساق الذاكرة الجمعية، وفي نسيج المخيال الاجتماعي، بحيث تبدو القدرة الدلالية للغة العربية ذات تحميل استثنائي، وانزياح دلالي (معرفي) واسع وخلّاق، عندما يبدو التركيب اللغوي صافياً معبّراً عن توضّعات إحداثيات عناصر الذاكرة والمخيال، بحالات تشي باستمرارية تلك العناصر عبر وضعها في السياق الحركي الزمني المدروس أعلاه، فها هو يقول في قصيدته "انحدارات العاشق":

"يترافع في بدني ولد اسمه الشك، يوسف في الجبّ
سلوته نصف إغماءة ونشيج
أنا عاشق
والمدينة مزروعة بالضجيج
كيف نكتب هذا
يوسف في الجب
وأنا نصف مرتهن
والمدينة متزرة من خطايا ودم

سميتها امرأة
وسكت
ستكوي جراحي ملوحتها
أتداوى بها مثلما يفعل العاشقون من البدو

"فيوسف في الجبّ، وأنا نصف مرتهن...." الاستحضار لايعني العلاقة الحضورية لعناصر الذاكرة والمخيال فقط، بل يعني أن النسق الذي تتوضع فيه هذه العلاقة مكتمل في الحضور الشامل الذي يمسُّ حتى جوانبه الغيابية. يوسف في الجبّ الآن، والشاعر القائم حالياً عاشق، ومدينة مزروعة بالضجيج. يوسف في الجبّ وهو مرتهن... استحضرت الأنساق كلها،

■*أصعد ياحبة قلبي اصعد. أصعد كي تنفض عن عينيك غبارهما فترى...

وخصوصاً إذا كنّا مقتنعين بأن الغيابية والحضورية مطروحة بالنسبة لأبعاد الحركية الزمنية القياسية النسبية، وليس بالنسبة للفضاء النهائي للزمن، أو بالنسبة للزمن الدلالي. فهو عندما ينتقل ليكوي الجراح بالملح كما يفعل العاشقون من البدو، يستحضر العنصر المخيالي بسياقه التاريخي، إضافة لاستفزاز الذاكرة اليومية التي تتكرر 'كيف نكبس أو نكوي الجراح بالملح' بالدلالات المفتوحة لهذا الفعل. فالشاعر يذوب تماماً في المكونات التي يستند عليها، لدرجة لايمكن أن نفصل موقعه عن عناصر الذاكرة. أي لايمكننا أن نحدد أين هو الآن؟ وأين عناصر الذاكرة أو المخيال؟ وكيف وأين هي عناصر الزمن؟ وأين وكيف هي العلاقات الحضورية والغيابية؟... فالذاكرة قادرة على استحضار عناصرها التكوينية انطلاقاً من تنبيه الرمز، الشفير (الكود) الذي هو هنا 'يوسف' وقد يكون 'الجب'. فمع بداية هذا الفعل المعرفي يُستحضَرُ الفضاء الكامِل الخاص بذلك العنصر ليقف في مقدمة الفضاء الشعري ويحرّكه ويتحرك معه، فقصة يوسف بتوضعها في المخيال والذاكرة تَستحضر برموز عدة (يوسف، الجبّ، القميص، زليخة، الذئب، الإخوة....) ففي قول شوقي بزيع:

'.... حتى حسبت بأني أعانق نفسي

وأن زليخة ليست سوى

صرخة الإثم في داخلي

فاستدرت إلى الخلف

أعدو وراء جمالي

ويعدو ورائي

نباح الدماء المخيف! (١٦).

يستطيع المتلقي استحضار 'يوسف' من عنصر الترميز زليخة وإلى نفس الفضاء الصيخاني الذي تتضافر فيه العلاقات الغيابية بحضورها عبر رمزها، مع المخيال وكبس الجرح بالملح كما يفعل العاشقون من البدو، تماماً كما تفعل 'كائنات الشاعر الراحل علي قنديل الطالعة من آثاره:

لا تسل عن علي

لَقَدْ دَحْرَجَتْهُ خيولُ المساء

إلى آخر القمح والفول

حيث تساقط حقلُ المساء

وأخفى الصغار

وهم يصنعون العشاء

تماماً

يؤدّون دورَ المحبين والأنبياء'(١٧)

■كأن النساء خرجن من الماء وفاطمة وحدها خرجت من برد.

حيث تتداخل عناصر المخيال والذاكرة لتكون مراكز خاصة لرموز استحضار كل ماتحاول أو تستطيع منظومة المتلقي المعرفية استحضاره. فالرموز غنية، والدلالات تنزاح عن ركودها بشكل خلاّق إبداعي (دحرجته الخيول، آخر القمح والفول، تساقط حقل المساء...) حتى نصل إلى وضع كامل شبكة مخيالنا في فضاء النص [دور المحبين والأنبياء]= (قيس بن الملوح، مجنون ليلى، كثير عزة، الأحنف... النبي إبراهيم، موسى، عيسى،...)... وقد يعتمد الشاعر أحياناً على التضاد في استحضار عناصر الذاكرة من زمنها، وصولاً إلى ثيولوجية السرد الشعري كما فعل عبد اللّه الصيخان في قصيدة 'فاطمة'. والمقصود بذلك تضاد الدلالة وليس الدوال. ففي مقدمة تلك القصيدة يصل إلى لب الذاكرة الخَلْقية وخطوة الحدث بعدما يضع فاطمة وحدها خرجت من برد، ليعود إلى حالة الخلق الأولى مستحضراً المتلقي كل التكوينات الثيولوجية في تلك الصيرورة :

كأنَّ النساء

خَرَجْنَ من الماء

وفاطمةَ وحدها خرجت من بردْ

كأن ذوائبها الشهب إنْ لم تعدْ

إلى بيتنا لن يعودَ أحدْ"

وبعد أن يعود إلى تسلسل ميقاتي لأيام مضت، زارعاً في ثاياها موت فاطمة البيولوجي:

"يوم اثنينا مسترسلٌ في بياض نهد

نوى فيه نعناع ظل

وأغمض جفنيه حتى الأبد"

ينتقل مباشرة إلى فعل الأسطرة راسماً خطّاً مفاجئاً وجريئاً لثيولوجية خطاب التخيل المتعدد بأبعاده الزمنية، فقد:

"قيل إن الذين أتوا بعد يومين من دفنها

وجدوا في المكان

قمراً نابتاً خلف حنّائها

قمراً من جنان

ويداً نصف مستركبةً

سحب الله من خضبها خيط دم

فنما

شجرٌ

أخضرٌ

اسمه

فاطمة"

■الثقافة العربية واحدة التطور والمكونات.

ليعمم بذلك كل ماتحمله ذاكرتنا من ثيولوجيات وأساطير وملاحم في أسطورة النص الخاصة التي يخلق لها الشاعر حراكها الخاص، وشموخها، وزمنها المتعدد الذي يكثف كل الأزمنة في قمصان الفضاء الشعري البديع، بدون أن تطرح ذلك بديلاً، لأنّ يتعمم وينتشر كل آفاق الفضاء. فقمصان الزمان في فضاء النص، يرتديها النص، والزمان يرتدي النص، ويتواشجان ويتناسجان ويتداخلان ليشكلا تلك الوحدة الإبداعية العظيمة. فكل النصوص الصيخانية تتصاعد عبر حداثية متواشجة ومتآلفة ومنسجمة، تودي، ربطاً بما قلناه أعلاه، إلى تميّز خاص، يصف تلك النصوص، ليعطيها عبد اللّه الصيخان بصماته الشعرية التي تضيف إلى حداثية الشعر العربي عناصر جديدة، مؤسّسة ومرتكزة على نقاط تأصيل متينة. فهي لاتقطع وشائجها مع عناصر الذاكرة، قَبْلية كانت أو مطلقة. بل تتعدى فعل المواءمة والاستحضار، لتفتح فضاء التلقي عند القارئ العربي في فضاءات مفتوحة بالمطلق. يدفع النص تجاهها بكل جرأة وتجاوز وثبات. وهذا يعني القدرة على استيعاب واستقبال الإضافات الجسورة في النص الشعري العربي.

فلا بنية أو متن للنص أو للقصيدة دون استيعاب وتمثل دقيقين ومفتوحين لزمكانية حركة النص المرتبطة عضوياً بسياق إبداعه.

وهذا مايؤكد أن الثقافة العربية واحدة التطور والمكونات.

والإضافات الإبداعية والتطورية على متنها وقوامها، ليست حكراً إلاّ على أدباء الضاد أينما وحيثما كانوا، في شبه الجزيرة العربية نبع حركية هذه اللغة الفنية أو في موريتانيا أجمل آخر ريشةٍ في جناحها الغربي.(١٨).

□□

□ المراجع والهوامش

١-عبد الله الصيخان، هواجس في طقس الوطن، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

٢-محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٥، ص.٢٥
٣-إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، شباط ١٩٧٨، ص١٧٦، ومابعدها.
٤-الجرجاني، أسرار البلاغة، طبعة المنار، القاهرة، ١٩٥٢، ص١٣٢.
٥-الجرجاني، المصدر السابق، ص.٢٤٩
٦-تزفتيان تيودروف- الشعرية- توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، ترجمة: شكري الميخوت ورجاء بن سلامة، ص.٣٠
٧-جريدة عكاظ، عدد ١٩٨٧/٣/٣٠، عبد الله الغذامي، أسئلة الكلمة.
٨-المثنى الشيخ عطية- ملاحظات في رصد حركة الثقافة المعيارية في السعودية عبر تعاملها مع الحداثة، مجلة "الآداب" -العدد ٤-٦- نيسان- حزيران ١٩٨٧.
٩-رولان بارت، مجلة الكرمل، العدد ١١-١٩٨٤ ص.٢٦
١٠-عبد الله الصيخان، المرجع (١) القصيدة الأولى، ص.٥
١١-عبد الله الصيخان، المرجع (٢) القصيدة الثانية، ص.١١
١٢-عبد الله الصيخان، المرجع (١) قصيدة "أسطورة" ص.٦٦
١٣-تزفتيان تيودروف، المرجع (٦)، ص.٦١
١٤-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، سلسلة عالم المعرفة آب ١٩٩٢- ص.٢٣
١٥-لأسباب تتعلق بضرورة المقارنة لحركية الأزمنة، تم اقتطاع عبارات كاملة من الفصل الموافق لكتابنا (جمال الدين الخضور، زمن النص، دار الحصاد، دمشق، ط١ ١٩٩٥، ص١٢٨، ومابعد).
١٦-شوقي بزيغ، قمصان يوسف، الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص.٢٦
١٧-علي قنديل (١٩٥٢-١٩٧٥) شاعر عربي من القطر العربي المصري رحل في ١٧ تموز/ ١٩٧٥ عن عمر لم يتجاوز الثالثة والعشرين، مخلفاً تراثاً شعرياً خلاقاً، طبع في ديوانين "كائنات علي قنديل الطالعة" عن دار الثقافة الجديدة، وآثار علي قنديل الكاملة" عن دار صاعد.
١٨-جمال الدين الخضور- زمن النص، دار الحصاد، دمشق، ط١ ١٩٩٥، ص١٤٤.

❑❑❑

الترجمة الذاتية
محاولة في مقاربة المصطلح

محمد راتب الحلاق

الدراسات عن (الترجمة الذاتية) قليلة، بل نادرة، وتتسم -إن هي وجدت- بالإيجاز الشديد، وبالعمومية المخلة بالدقة، خصوصاً في الأدب العربي. وقد اهتم معظمها بالجانب التأريخي والتاريخي على حساب الجانب التقني والفني "ولا يعني هذا أن النصوص النقدية العربية منعدمة، بل يعني أن الكثير منها يعود إلى زمن نظري ونقدي أفل نجمه، وخبت مصابيحه"(١)

■الترجمة الذاتية مندغمة في السيرة ولم تدرس كفن مستقل إلا منذ وقت قريب.

وعندما نقرأ أو نسمع مصطلح (الترجمة الذاتية) تحتشد في الذهن تصورات كثيرة، نتيجة تقاطعه مع مصطلحات أخرى: "المذكرات/ الذكريات/ الاعترافات/ اليوميات/ المقالات الشخصية/ الروايات الواقعية/ السير/..." وجميعها تدخل ضمن ما يمكن أن نسميه (الأدب الشخصي) الذي يدور حول شخصية الكاتب وتجاربه.

ومع ذلك فإن (الترجمة الذاتية) غير تلك الأنماط من الكتابة، وإن اشتركت معها في كثير من الأمور. ولعل هذا بسبب حداثة هذا المصطلح (نسبياً) رغم وجود إرهاصات الترجة الذاتية في الآداب القديمة عموماً، ومنها الأدب العربي، تحت أسماء مختلفة. إذ بقيت (الترجمة الذاتية) مندغمة في (السيرة) ولم تدرس كفن مستقل إلا منذ وقت قريب، عبر دراسات متناثرة، غير متفقة على توصيف هذا الفن، بينها من الاختلاف ما يفوق (كثيراً) ما بينها من نقاط الاتفاق والتلاقي، خصوصاً ما يتعلق بالمعالم الفنية والتقنية للترجمة الذاتية، ومدى دلالتها على الشخصية الحقيقية لكاتبها، بسبب اختلاف تقنية كتابتها من مؤلف إلى آخر، وإذا كان هذا الاختلاف (في التقنية) مبرراً ومسوغاً (حسب نظرية الأدب)، لأن النص الأدبي -أيّاً كان- يحمل شيئاً من التفردّ والأصالة بطبيعته. إلا أن البحث عن الملامح العامة (الكلية) التي تشترك فيها التراجم الذاتية وتتمايز اعتباراً منها يبقى أمراً مطلوباً.

ومع إيماني العميق بأن الناقد يجب أن ينطلق من الشغل على نص معين، ويهتم بتحليله، بدل الانشغال باقتراح تعريف للترجمة الذاتية أو تبنّي تعريف سابق، إلا أن وجود تعريف (ما)، بغض النظر عن مدى تمتعه بحدّ التعريف وشروطه (وكونه جامعاً مانعاً)، سيساعد الناقد -إجرائياً- في ممارسة شغله النقدي، وهذا ما دفعنا إلى البحث عن تعريف للترجمة الذاتية (لأسباب إجرائية) كما سبق وأشرنا.

يقول (فابيرو) في المعجم الكوني للأدب الصادر عام ١٨٧٦:

"السيرة الذاتية عمل أدبي (رواية/ قصيدة/ مقالة فلسفية/...) قصد المؤلف فيها وبشكل ضمني أو صريح، إلى رواية حياته، وعرض أفكاره أو رسم أحاسيسه، ويضيف (فابيرو) معلقاً: تترك السيرة الذاتية مكاناً واسعاً للاستيهام، ومن يكتبها ليس ملزماً البتة بأن يكون دقيقاً حول الأحداث كما هو الشأن في المذكرات، أو بأن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعترافات..."(٢)

وعرّف (لاروس) السيرة الذاتية عام ١٨٦٦ بأنها:

"حياة فرد مكتوبة من طرفه"(٣)

وعرّف (فيليب لوجون) هذا المصطلح بما يلي:

"حكي (سرد) استعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"(٤)

وبتحليل التعريف الأخير نجد أن (الترجمة الذاتية):

من حيث *اللغة* هي سرد نثري.

ومن حيث الموضوع هي حياة فرد بعينه.

ومن حيث المؤلف نجد أنه يتطابق تطابقاً تاماً مع السارد (الراوي).

ومن حيث الراوي نجد أنه إضافة إلى تطابقه تطابقاً تاماً مع المؤلف، فإنه يقوم بدور الشخصية الرئيسة في العمل وهو يستعيد السرد (الحكي) ولا ينشئه، أو هكذا يبدو الأمر.

وهكذا نجد أن (الترجمة الذاتية) تختلف عن المذكرات، لأن كاتب المذكرات يحاول أن يصور الأحداث التاريخية (الخارجية)، دون أن يهتم كثيراً بتصوير واقعه النفسي الذاتي (الداخلي).

وتختلف عن الذكريات، حيث يهتم كاتب الذكريات بتصوير البيئة والمجتمع والمشاهدات العامة ، أكثر من اهتمامه بتصوير حياته الخاصة، اللهم إلا بوصفها إحدى مفردات تلك البيئة العامة.

وتختلف عن الاعترافات، التي يغلب عليها التبرير والتسويغ والمراوغة والمكر والتمويه.

وتختلف عن الرواية الواقعية، من حيث البنية والمحتوى، حتى وإن اعتمد كاتب الرواية على حياته الشخصية، وجعل منها مهاداً تاريخياً لأحداث روايته.اللهم إلا إذا صرح باسمه الحقيقي، وبأسماء الأشخاص والأماكن والأحداث والتواريخ تصريحاً تاماً لا لبس فيه، وعندها تكون الرواية قريبة جداً من الترجمة الذاتية، أو فلنقل إنها ترجمة ذاتية اختارت لنفسها قالب الرواية من الناحية الفنية والتقنية... وهذا ما فعله (توفيق الحكيم) في (يوميات نائب في الأرياف)...

و (يحيى حقي) في (خليها على الله). ومع ذلك يبقى شيء ما مختلف سنعرض له في حينه.

وتختلف عن السيرة، لأن السيرة مكتوبة من طرف شخص آخر، عاش في زمن لاحق (غالباً)

وتدور حول شخصية محورية تكون الشخصيات الأخرى مجرد هالات حولها. وأشهر السير (من الناحية الفنية) في الأدب الانجليزي: (حياة جونسون) التي كتبها (جيمس بوزويل).

وقد عرف الأدب العربي أنماطاً من السير ينتمي بعضها إلى التاريخ المشوب بالأدب. (سيرة ابن اسحق/ سيرة ابن هشام/..)، وينتمي بعضها الآخر إلى الفولكلور والأدب الشعبي: (سيرة بني هلال/ سيرة سيف بن ذي يزن، سيرة الزير سالم، سيرة أبي الفوارس عنترة/...).

وفي أدبنا العربي الحديث نستطيع القول إن (طه حسين) في (على هامش السيرة)، و (محمد فريد أبو حديد) في (أبو الفوارس عنترة) قد ارتقيا بهذا الفن إلى مراتب متقدمة. وكذلك فعل (محمد رشيد رضا) في (سيرة الإمام) و (شكيب أرسلان أو إخاء أربعين عاماً).

■السيرة الذاتية عمل أدبي قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره أو رسم أحاسيسه.

كل القوالب السابقة من الكتابة شبيهة بالترجمة الذاتية إلى درجة يصعب معها التمييز الحاسم بينها في كثير من الحالات وعند كثير من النقاد. خصوصاً عند أولئك الذين احتفلوا بالبعد التاريخي، وبالمضمون عموماً. مما دفع إلى ضرورة البحث عن ضوابط ومعالم تعتمد أساساً في التمييز (فمن المعروف أن لكل جنس أدبي ضوابطه ومعالمه التي تميزه عن سواه). ومن الملاحظ أن تلك الضوابط والقواعد أكثر وضوحاً وتمييزاً وتحديداً في الأجناس التي اهتم بها الدارسون والنقاد قبل غيرها. فالقضية -فيما أزعم- تعود إلى قدم الدراسات لا إلى قدم وجود هذه الأجناس (التي ربما وجدت تحت أسماء مختلفة)، وهذا زعم مازلت أرجّحه وقد أكون مخطئاً فيه. فضوابط الشعر وأدواته وقواعده أكثر وضوحاً وتحديداً مما هي عليه قواعد وأدوات وضوابط القصة القصيرة... والرواية... والترجمة الذاتية بطبيعة الحال... ليس في الأدب العربي وحده، بل في آداب الشعوب عموماً، (مع اختلاف نسبي بين جنس أدبي وآخر عند هذا الشعب أو ذاك). خصوصاً إذا عرفنا أن أقدم دراسة جادة عن الترجمة الذاتية تعود إلى عام (١٩١١) حين نشر (السيد سيدني لي) كتيباً بعنوان: (قواعد السيرة الذاتية)، وكذلك فعل (كلارك) عام (١٩٢٥) حين أصدر كتاباً بعنوان: (تكوين الترجمة الذاتية وأطوارها). وأقدم الدراسات التي اهتمت بالترجمة الذاتية عربياً جاءت ضمن بحث كتبه المستشرق الألماني (روزنتال) عام (١٩٣٧) في مجلة (الدراسات الشرقية) وأعاد نشره ببعض التصرف (د. عبد الرحمن بدوي) في أحد فصول كتاب (الموت والعبقرية) الذي كتبه عام (١٩٤٥).

وتتالت بعد ذلك الدراسات (بصورة متباعدة ومتناثرة): 'دراسة للمستشرق بروكلمان عام ١٩٥٥ / وكتيب صغير لشوقي ضيف عام ١٩٥٦/ وفصول في كتاب (حضارة الإسلام) للمستشرق جرونباوم / ودراسة رائدة وهامة للدكتور إحسان عباس بعنوان (فن السيرة) عام ١٩٥٦/ وفصل في كتاب (تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠-١٩٣٨) للدكتور عبد المحسن بدر/ وكتاب (السيرة الذاتية تاريخ وفن) للدكتور حسن علي فهمي، عام ١٩٧٠).

■والسيرة هي حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص.

ونظراً لجدة الدراسات النقدية في هذا المجال نجد الكاتب الأمريكي (ريشارد ج. ليلارد) ينشر كتاباً بعنوان (الحياة الأميركية في السيرة الذاتية، مرشد وصفي). صدر عن جامعة (ستانفورد) عام ١٩٥٦. يقدم فيه إرشادات لكاتب الترجمة الذاتية، وقد غطت نصائحه الصفحات (٦ ١٣)، يحذر فيها مما أسماه: الخطايا العشر، وينبه إلى ما أسماه: (الفضائل الست الأساسية). (ونوردها فيما يلي لأنها تساعد في تحديد ملامح هذا الجنس الأدبي، أما الخطايا فهي: '١- الكتابة النمطية التي تقوم على المحاكاة المحضة لنصوص سابقة/ ٢- المغالاة في ذكر النوادر/ ٣- إعادة البناء المفصلة (والوهمية غالباً) للمشاهد والحوارات/٤- إقحام الأجزاء غير المفهومة من اليوميات الخاصة وذلك بانتزاعها من سياقها بصورة تعسفية/ ٥- ذكر قائمة (طويلة عريضة) للأسلاف والآباء في مقدمة السيرة الذاتية/ ٦- سرد تفاصيل وحكايات طويلة عن الرحلات /٧- ذكر بعض الذكريات غير الملائمة (خصوصاً ذكريات مرحلة الطفولة)/ ٨- ذكر كثير من أسماء الأعلام الذين قد لا يعنون شيئاً بالنسبة للقارئ/ ٩- المحكيات كثيرة التسرع/ ١٠- تمويه الحقيقة'.

وأما الفضائل فهي: '١- إشاعة جو من الحزن/ ٢- الاعتراف بالأخطاء والكبوات الشخصية/ ٣- الحرص على إقامة تواصل انفعالي مع القارئ منذ البداية ومحاولة الاحتفاظ به/ ٤- ذكر التفصيلات الحقيقية ومميزات العصر والسمات الشخصية/ ٥- الحرص على تقديم وجهة نظر متماسكة/ ٦- إعطاء انطباع عن التطور والتغير الذي مرت به شخصية الكاتب.(٥)

عموماً، يمكننا القول بأن العناية النقدية بهذا الجنس الأدبي حديثة العهد، ولم ترق إلى مستوى العناية بسواه من الأجناس الأدبية، مما جعل ضوابط (قواعد) (الترجمة الذاتية) ومعالمها غير واضحة، وغير متفق عليها، فهي في طورِ التخلّق، لأنها لم توضع فوق غربال النقد إلا في وقت متأخر نسبياً، وهذا الأمر ليس اتهاماً بالتقصير، لأن ذلك لم يكن ممكناً -فيما أزعم مرة أخرى- إلا بعد أن بلغ علم النفس (بمدارسه المختلفة) أشده. لأن المنهج النفسي هو الأقدر على خوض غمار النقد في هذا المجال على اعتبار أن الترجمة الذاتية، كما سيظهر لاحقاً، مظهرٌ من مظاهر التعبير عن شخصية متفرّدة، تشعر بأصالتها وتميزها بعمق 'فحين يبدأ الإنسان (الفرد) بإدراك ذاته إدراكاً قوياً، ويشعر بنفسه شعوراً مليئاً، أو على حد تعبير (القديس أوغسطين): حين يصبح الإنسان مسألة بالنسبة إلى نفسه، وحينما يحاول أن يجد عن هذه المسألة جواباً لنفسه -هو وحده فحسب- تكون الغاية من هذا الفن أكثر سمواً وأعظم نزاهة، فيصبح معرضاً يعرض فيه مجرى حياته الباطنة وتجاربه الروحية، ومعملاً للتحليل النفسي الدقيق، الذي يكشف عن خبايا النفس وقواها، ومدّها وجزرها، وضلالها وهداها،...'(٦)

فوجود شخصية مدركة لذاتها، معتدّة بنفسها وبتفردها وأصالتها، من أهم مميزات الترجمة الذاتية. ذلك أن 'كاتب السيرة الذاتية يبحث بصورة ما عن مجد خاص لاسم العلم الذي يحمله. إنه يسعى إلىخلود هذا الاسم وتميزه وتمايزه، عبر عرض حياته الخاصة. هذا ما نجده عند (سارتر) في (الكلمات)... وهذا ما نجده عند كاتب كل سيرة ذاتية، حين يعمد إلى التأكيد، المرة بعد المرة، على اسم العلم الذي يحمله، ابتداء من صفحة الغلاف'(٧)



وهذا ما نجده عند (أحمد فارس الشدياق) في معظم ما كتبه خصوصاً (الواسطة، والمخبّا) وعند (عباس محمود العقاد) خصوصاً في (أنا، وحياة قلم)، وعند كل من تصدى لكتابة الترجمة الذاتية.

ووجود الشخصية المعتدة بوجودها وبإمكاناتها وبمزاياها، لا يعني الانغلاق ضمن دائرة هذه الذات، والتقوقع ضمن هواجسها: 'فالسيرة الذاتية ليست مجالاً ضيقاً أو محدوداً، بل نوعاً يدفع إلى الانفتاح على مجالات أخرى: على التحليل النفسي، وعلم النفس، والسوسيولوجيا، والتاريخ، مما يؤدي إلى وجود عدة اتصالات وعلاقات تجعل الاهتمام بالذات ممزوجاً في نهاية المطاف بالإنصات للآخر'(٨)

وإلى جانب ذلك تتميز الترجمة الذاتية ببنية واضحة، هدفها إعادة بناء الحياة الشخصية لكاتبها، وإعادة إنتاجها من جديد، بمواقفها المختلفة مع الشخصيات التي عرفها، والأحداث التي شارك في صنعها، أو عاش في خضمها، أو كان شاهداً عليها.

وتتميز كذلك بأن تكون أهداف كاتبها واضحة بذهنه منذ البداية، وأن تكون الغاية من كتابتها ماثلة أمامه، مما يساعده في عملية (العزل والتبني)، فيركز على الأمور المحورية، منّحياً التفصيلات الهامشية، إلا بما يخدم أهدافه وغايته. على اعتبار أن الترجمة الذاتية تدّعي أنها تقول الحقيقة حول جانب مهم من حياة صاحبها، دون أن تلزمه بأي شيء حول الجوانب الأخرى... الحقيقة كما يراها، وفي الحدود التي يمكن أن يعرفها فيها، وضمن إمكاناته وموقعه الاجتماعي، مع الأخذ بعين الاعتبار النسيان الذي لا بد منه، والأخطاء والتشويهات التي لا بد من أن يقع فيها كل فرد. إن كاتب الترجمة الذاتية يروي لنا ما لايستطيع إلا هو أن يرويه.. ولكن يجب ألاّ نكون -نحن كمتلقين- من السذاجة بحيث نصدق كل ما يقوله لنا ونأخذه على محمل الصدق والدقة، لأننا -بكل بساطة- نستطيع أن نجمع معلومات من مصادر أخرى،

ونقاطع بينها، لنتوصل إلى الحقيقة (الموضوعية).

ومع ذلك، ورغم عدم الدقة، وعدم الصدق أحياناً، فإننا مضطرون لاتخاذ الترجمة الذاتية نصاً مرجعياً... ويبدو الأمر أشبه ما يكون بالمفارقة الغريبة، ففي حين نستطيع أن نسقط كثيراً من النصوص التاريخية والصحفية من قائمة المراجع -لسبب أو لآخر- فإننا نعتمد الترجمة الذاتية كنص مرجعي: "ففي مقابل كل أشكال التخييل، نعتبر السيرة الذاتية (والسيرة عموماً) نصين مرجعيين إنهما يدّعيان، كالخطاب التاريخي أو العلمي بالضبط، الإدلاء بخبر حول (واقع) خارج النص، وبالتالي الخضوع لتجربة التحقيق، إن هدفهما ليس الاحتمال البسيط، بل التشابه مع الحقيقي، ليس هو (الخبر حول الواقع) أثر الواقع بل صورته"(٩)

دون أن ننسى أن كاتب الترجمة الذاتية يقوم بذلك كله بوعي تام، ليساعد القارئ في اكتشاف الغاية التي كتبت الترجمة الذاتية من أجلها، أو بالأحرى، ليدفع القارئ دفعاً (محسوباً ومبرمجاً) باتجاه تلك الغاية. وليجعله يستشف التاريخ (الحقيقي) للحياة النفسية للكاتب، ويلمح قيمه الأخلاقية، ومزاجه، وطبيعة تفكيره، وسلوكه، وطريقته في الحياة.. بقصد تعريفه على شخصية الكاتب تعريفاً صادقاً، ويمكنه من تبيّن ما هو راسخ فيها، وما هو طارئ ومتحول، ما هو طبع (أصيل)، وما هو تطبّع (مكتسب).

ويختلف كاتب الترجمة الذاتية في هذه الناحية عن كاتب الرواية الواقعية، ففي حين يترك الأخير لشخوصه فرصة النمو وفق منطقها الخاص، ووفق منطق الأحداث (المتخيلة)، فإن الأول محكوم بحياة مشخصة واقعياً، بحياة حدثت فعلاً (على نحو ما من الحدوث) وما عليه إلا أن يستعيدها بمساعدة الذاكرة.

■الاعترافات يغلب عليها التبرير والتسويغ والمراوغة والمكر والتمويه.

إنه يتذكرها ولا يبتكرها، ويعيد إنتاجها، وإدخالها في الحاضر، بعد إعطائها معنى مستمداً من هذا الحاضر، وتجسيدها في بنية فنية مناسبة.

وربما يكون مفاجئاً القول بأن كاتب الرواية الواقعية حين يتخذ من حياته الشخصية مهاداً لروايته، يكون أصدق منه في الترجمة الذاتية، لأنه يلعب على وتر اللبس القائم في ذهن القارئ بين بطل الرواية وكاتبها، فهما يتشابهان لدرجة التطابق حيناً، ولكنهما سرعان ما يفترقان، أو بالأحرى، سرعان ما يدخل الكاتب -بأسلوب ما- في ذهن القارئ أنهما شخصان مختلفان. مستفيداً من خاصة جوهرية في النص الأدبي تقول: إن النص الأدبي نص مستقل بنفسه، ولا يحيل إلى خارجه ليستمد من ثمة الشرعية والمصداقية لما يقوله. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن المعنى الذي يتبناه قارئ الرواية هو أحد المعاني الممكنة أو المحتملة، في حين يكون المعنى في الترجمة الذاتية غير قابل لأن يكون احتمالياً، لأنه يدّعي التطابق مع الحقيقي، أو التشابه التام معه. إنه (المعنى) في الترجمة الذاتية ليس ظلاً، أو أثراً للواقع، بل هو صورة الواقع، الصورة الحقيقية كما يدعي كاتب الترجمة الذاتية.

ولكن الصدق الذي يطمح إليه، أو بالأحرى، الذي يدعيه ليس بالسهولة ولا باليسر الذي يظنه، فدون ذلك عوامل كثيرة، لذلك عنون (نيقولاي بروياتيف) ترجمته الذاتية: (الحلم والواقع)، ولم يكن عبثاً، ولا تواضعاً زائفاً أن يسمي (جوته) ترجمته الذاتية: (الشعر والحقيقة)، فهي شعر (وخيال)، إلى جانب كونها حقيقة (وصدقاً)(١٠)

فالرواية الشخصية قد تشابه الترجمة الذاتية، وقد تتطابق شخصيتا المؤلف وبطل الرواية، ولكن المؤلف في الرواية اختار أن ينكر ذلك، أو ألاّ يؤكده. وفي الرواية درجات من المشابهة بين المؤلف

(السارد/ الراوي) وبين الشخصية (البطل) وتتوس هذه المشابهة بين تأكيد التطابق وبين نفيه، أو التشكيك فيه (في أقل تقدير). أما في الترجمة الذاتية فليس ثمة درجات: "إنها كل شيء أولا شيء على الإطلاق"(١١) وقد فطن الكتاب الذين اشتغلوا في النوعين إلى هذه الحقيقة. فقال (اندريه جيد): "لا يمكن أن تكون المذكرات إلا نصف صادقة"

■ضوابط الشعر وأدواته وقواعده أكثر وضوحاً وتحديداً مما هي عليه قواعد وأدوات القصة والرواية والترجمة الذاتية.

وقال (سارتر): "لقد آن الوقت أخيراً لكي أقول الحقيقة، لكن لا يمكن أن أقولها إلا في عمل أي روائي"(١٢)

ومن الطبيعي أن تكون مهمة كاتب الترجمة الذاتية أصعب من مهمة كاتب الرواية الواقعية، لأنه محكوم بأطر عقلية واجتماعية وبيئية محددة، في حين يكون الآخر في حل من ذلك كله، وبإمكانه أن يصطنع أطره الخاصة به والمناسبة لروايته. إن الأول لا يخترع الحقائق وإنما يقوم بإعادة بناء حقائق مشتتة (منتقاة) ضمن بنية فنية تخدم رؤية الكاتب. إنه قد يحذف بعض التفصيلات ويركز على أخرى ليس بقصد التزييف وإنما لدواعي فنية وتقنية وجمالية، شرط أن لا يؤدي ذلك إلى خلخلة تربك المتلقي حين يجد نفسه أمام ثغرات بحاجة إلى تبرير أو تسويغ. إنني لا أبرئ كتاب الترجمة الذاتية من الكذب، ومن تشويه

الحقائق وتزييف الوقائع، الأمر الذي يحدث في حالات كثيرة -إن لم أقل في الحالات جميعها - بوعي حيناً، وبدون وعي أحياناً، لا فرق بين من يزيف الوقائع تواضعاً، أو يزيفها زهواً وتفاخراً، دون أن تخدعنا الاعترافات الصريحة والعارية بالدونية، وبارتكاب الآثام، فقد يكون ذلك كله جزءاً من استراتيجية التمويه والخداع، حيث يلفت الكاتب انتباهنا إلى زاوية، في حين يكون فعله الحقيقي في زاوية أخرى. كما فعل: 'جان جاك روسو، وتولستوي، وجيد' وكما فعل كتاب الترجمة الذاتية من السياسيين عموماً.

والعوامل التي تحول دون الصدق في الترجمة الذاتية كثيرة، منها ما هو إرادي مثل الحياء، ليس الحياء من ذكر أمور تخص الكاتب وحده، وإنما الحياء من ذكر أشياء تخص الآخرين من المشاركين معه في الأحداث، لأنه إن كان يملك حق التصريح بما يخصه، فإنه لا يملك ذلك الحق بالنسبة للآخرين. وليس الحياء متعلقاً بالأمور الجنسية فقط كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما الحياء من أعمال اقترفها صاحبها، وهي مما يتنافى مع القيم، ومع العرف.

ومن الأسباب التي تحول دون الصدق أمور غير إرادية، يعود قسم كبير منها إلى عيوب الذاكرة وطبيعتها. ويعود قسم منها إلى أمور فنية وتقنية، تقتضيها ظروف الكتابة وملابساتها. ومنها ما يعود إلى اللغة بأنماط تعبيرها وقوالبها وأساليبها، 'فقد يكون الفرد موضع كلام أكثر منه متكلماً' على حد قول (كلود ليفي شتراوس). ومنها ما يعود إلى الأيديولوجيا والعقائد والاتجاهات الاجتماعية التي تسم الفرد بميسمها، وتعمل من خلاله، بل من وراء ظهره، ودون وعي منه.

ثم إن طريقة كتاب الترجمة الذاتية قد تحجب الفهم المناسب للعملية الأدبية مما يؤدي إلى اللبس ' إذ أنها (طريقة كتاب الترجمة الذاتية) تفتت نظام التقاليد الأدبية، لتستعيض عنه بدورة حياة أحد الأفراد. كذلك فإن طريقة كتاب السيرة تهمل أيضاً أبسط الوقائع السيكولوجية. فالعمل الفني قد يجسد إلى حد كبير (حلم الكاتب) بدلاً من حياته الواقعية. أو يكون (القناع) وما هو ضد الذات الذي يختفي وراءه الشخص الحقيقي، أو قد يكون صورة الحياة التي يريد الكاتب أن يفر منها. أضف إلى ذلك أنّ الفنان قد يجرب الحياة بشكل مختلف عن غيره وضمن حدود فنه، فهو يشاهد التجارب الواقعية وعينه على فائدتها في الأدب، كما إنها

تأتي إلى ذاكرته مصوغة صياغة جزئية، حسب التقاليد الفنية، والمفهومات المسبقة' (١٣)

فالترجمة الذاتية مثلها مثل أي عمل فني في علاقتها بمنتجها، فقد تكون صورة عن حياة صاحبها -مع بعض التصرف- وقد تكون النقيض، وقد تكون التبرير والتسويغ ورد الاعتبار... وفي الحالات كلها، فإن ما يكتبه الإنسان عن نفسه ليس هو، لأنه عملية خلق جديدة، وإعادة بناء تتجاوز صاحبها... ولعل في هذا ما يذكر بتفسير المنهج التجريبي للظاهرة الأدبية، حين يجعل المؤلف غير ما ينتجه، ويجعل الانتاج الأدبي غير صاحبه، معتبراً أن العلاقة بينهما تقوم على نوع من التعالي المتبادل.

ومن أبرز ملامح (الترجمة الذاتية) قدرتها الهائلة على تصوير ما عاناه كاتبها من صراعات فكرية ومادية ومعنوية، تصويراً يساعد القارئ في التغلغل إلى أعماق الكاتب، ليتلمس ثمة آثار الخارج في حياته الداخلية، وآثار الندوب التي تركها ماضيه في حياته التالية.

كل ذلك وفق ترتيب محكم، وتطور متنام، يسير بالقارئ قدماً باتجاه الغاية التي وضعها الكاتب، دون ثغرات أو قفزات، لأن خرق شرط التعاقب الزمني يحوّل عمله إلى ذكريات وانطباعات (وأصداء للسيرة الذاتية)، ويخرجه من دائرة الترجمة الذاتية الفنية، بوصفها جنساً أدبياً متمايزاً. لأن شرط الترجمة الذاتية (الفنية) أن تصاغ في صوره مترابطة تتسم بالوحدة والاتساق (في البناء، وفي الروح العامة، مما يعطيها هويتها وأصالتها) بأسلوب جذاب، وسرد فني راق، ينقل إلينا حياة كاتبها (كفرد)، أي كشخصية متميزة ومتفردة (ليس بالضرورة مشهورة)، كل ذلك بصورة موجزة ومكثفة، ولكنها كافية، مادتها الخام الوقائع المنتقاة بالاعتماد على الذاكرة. أما الخيال فمهمته وضع الملاط الذي يساعد في ربط العناصر المشتتة في كل متماسك واضح الغاية. ومهمة الخيال هذه ليست هامشية ولا ثانوية كما قد يتبادر للذهن أول وهلة 'فأغلب السير الذاتية تكون ملهمة باندفاع إبداعي واسع الخيال، نتيجة لذلك يدفع الكاتب إلى عدم الاحتفاظ من أحداث وتجارب حياته إلا بتلك التي يمكنها أن تدخل ضمن بناء نموذج مبنين'(١٤)

فالخيال -إذاً- ليس مبعداً عن عمل كاتب الترجمة الذاتية، ذلك أن 'واضعي التراجم الذاتية فنانون قبل كل شيء، ومعنى هذا أنهم لا يستطيعون أن يسردو الوقائع سرداً، وأن يسجلوها تسجيلاً خالصاً، لا أثر فيه للصنعة والخيال، وإنما هم يحاولون جهدهم أن يقدموا لنا حياتهم كلوحة فنية رائعة، روعيت فيها النسب (الأوضاع)، وأحسن فيها توزيع الأضواء والظلال، أو كقطعة موسيقية بارعة، لم يوضع اللحن الواحد بجانب الآخر إلا تبعاً لقوانين الانسجام. ولم تختلف النغمة عن النغمة -شدة

■تاريخ العناية بهذا الجنس الأدبي نقدياً، حديث العهد، ولم ترق إلى مستوى العناية بسواه من الأجناس الأدبية.

ونوعاً- إلا حسبما تقتضيه قواعد التأليف. فكأنهم، إذا كتبوا حياتهم، سيكتبونها كروائيين، يخلقون الكثير من وقائعها، أو يؤلفون بين أجزائها تأليفاً بديعاً، ولكنه بعيد عن الواقع كل البعد"(١٥)

ومن هنا جاء قول (شوميكر): "إن إعادة الخلق الحقيقي للحياة برمتها كما عاشها صاحبها، إعادة محكمة، أمر مستحيل"(١٦) وهو -فيما أزعم- غير مطلوب (فنياً) يقول (جورج مور): "إن المرء ليطالع ماضي حياته مثلما يطالع كتاباً قد مزقت بعض صفحاته، وأتلف منها الكثير"(١٧) ثم يقوم هو -واعياً أو غير واع- بإعدام الكثير من تلك الصفحات، أو باستبعادها، لمقتضيات مختلفة، منها ما هو فني تقني، ومنها ما هو غير ذلك.

وأفضل (التراجم الذاتية) من الناحية الفنية تلك التي استطاع كاتبوها أن يقترحوا خطة هدفها إقامة علاقة ما مع المتلقي، من خلال البوح له ببعض الأمور والأسرار، في سياق محسوب بعناية، بقصد كسبه (المتلقي) إلى جانبهم، لتصبح العلاقة بين الكاتب والمتلقي علاقة صداقة، قائمة على إيهام المتلقي بأن الكاتب يبوح له (شخصيا) بالحقائق. فهو يلعب مع المتلقي لعبة هدفها فتح قنوات للتواصل، واقتراح مناسبات تدفع القارئ للتعاطف مع صاحب الترجمة، وتبني مواقفه، والاعتبار بتجاربه، من خلال مقايسة حياته بحياة الكاتب (كما يرويها)، وبذلك تتاح له فرصة الاستمتاع، وتثور في أعماقه أحاسيس (درامية) قوامها التطهر والنقاء، وهذا، لعمري، من أهم سمات الفن عموماً، وسمات الأدب خصوصاً، لأن الأدب حين يكف عن أن يكون ممتعاً، يخرج نفسه من دائرة الأدب أصلاً. وهذا -في زعمي- هو السبب الذي يجعل من الترجمة الذاتية جنساً أدبياً، ويخرجها من دائرة التاريخ.

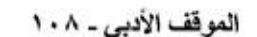
وإذا كان النقد الحقيقي لفن (الترجمة الذاتية) قد انتظر تقدم علم النفس بمدارسه المختلفة (كما سبق وذكرنا)، فإن فن (الترجمة الذاتية) نفسه كان بانتظار ظهور النزعة الإنسانية، التي تؤكد على (الفردانية)، وعلى حق (الشخص) في أن يعيش حياته كما يريد، وأن يصنعها كما يحب (شريكاً لسيّد أعظم، كما يحب الوجوديون أن يقولوا، لذلك لم يكن من الممكن أن تظهر أية ترجمة ذاتية (بالمفهوم الفني والتقني المحدد لهذا المصطلح) قبل القرن السابع عشر، حيث وضعت أهم أسس هذا الفن، من خلال المذكرات التي كتبها كل من: (جيمس ملفيل، روبرت كاري، السير جيمس فارنر). إذ، أن فن الترجمة الذاتية قد تطور من المذكرات، فحين توقفت المذكرات عن النظر خارج النفس للبحث عن شهادة حول حقيقة تاريخية، وحين توقفت عن أن تكون مجرد وقائع، ومجرد محاولة لرسم المجتمع، وتقديم شهادات حول الأحداث الخارجية "توقفت عن أن تكون مصطلحاً متجانساً، حدث ذلك أثناء القرن التاسع عشر، فمن جهة كان هذا المفهوم قد أصبح يعتمد على الذات، ويذكر زمرة من النصوص التشريعية والتاريخية والعلمية (بتأثير الثورة الفرنسية)، ومن جهة ثانية، فإن المذكرات كانت تلوب في فكرة البحث الشخصي، أو الاعتراف، أو السيرة الذاتية"(١٨)



..."ولم تعد المذكرات تنافس التاريخ ابتداء من القرن العشرين، لأن التاريخ أصبح علماً... إن المذكرات تاريخ ولكنها ليست التاريخ.."(١٩)

ففي القرن السابع عشر وضعت أهم أسس هذا الفن، وفي القرن الثامن عشر تطور بتأثير فلسفة الأنوار وما انبثق منها من ايديولوجيات وثورات اجتماعية وسياسية، وفي القرن التاسع عشر ترسخت الأسس، وتمايزت الملامح الفنية إلى درجة كبيرة، أما في القرن العشرين فقد نضج وأخذ صورته (شبه النهائية)، وساهم في نضجه تقدم العلوم الإنسانية، خصوصاً علم النفس، وعلم الإنسان، وظهور مفاعيل بعض آراء: (نيتشه، فرويد، هيدجر،...). هذا في الغرب، أما عندنا فإن هذا الفن (بالمعنى المحدد) كان لا بد من أن يتأخر للأسباب سابقة الذكر، إضافة إلى تأخر ترجمة الأعمال التي يمكن أن تندرج تحت مفهوم الترجمة الذاتية.

ولا بد من التعجب هنا من آراء (د. عبد الرحمن بدوي) وادعائه بأن الترجمة الذاتية قد تأخرت في الأدب العربي لأسباب ترجع إلى مزايا الشعوب السامية؟!!(٢٠) وهكذا يقع في المطب العنصري دون دليل علمي، ضارباً عرض الحائط بالشروط الموضوعية التي لا بد من توفرها لولادة هذا الفن. ولو كان الأمر متعلقاً حقاً بما أسماه بمزايا الشعوب السامية (ناسجاً على منوال رينان) لكان هذا الفن قد وجد كما نعرفه اليوم عند الأريين منذ القديم، ولم ينتظر القرن السابع عشر والقرون التالية. بل إن الإغريق لم يحفلوا بهذا النوع من الترجمة الذاتية، وإنما احتفلوا (بسيرة) الفرد العظيم، والفرد البطل -ناجز البطولة- دون أن يهتموا بتطوره، ونموه، والصراعات الداخلية التي كونته بعد أن أضنته. (في حين كان الرومان أكثر احتفاء بالترجمة الذاتية).



وفي كل الحالات، بقي هذا الفن غير واضح المعالم، مبثوثاً في بعض الوصايا، والبيانات الرسمية للأباطرة، وفي بعض الحكم والأمثال، دون أن يتكامل، فناً واضح المعالم، إلى عهد النهضة الأوربية.

ذلك في الغرب، أما في التراث العربي، فقد اختلط مفهوما السيرة والترجمة الذاتية. وكان يقصد بالترجمة تقديم تعريف، أو نبذة مختصرة عن شخص معين؛ وقد يقوم الكاتب بتقديم ترجمة عن نفسه. أما السيرة فتعني تقديم تعريف مسهب عن شخص معين، ومحاولة تتبع حياته يوماً بيوم. وكاتب السيرة شخص آخر غير صاحبها، ويعيش في عصر متأخر عنه (غالباً) وقد عرف التراث العربي كتابات تعد إرهاصات حقيقية للترجمة الذاتية، بل لقد قاربتها إلى حد كبير، ربما بسبب الروح الغنائية للأدب العربي، وطبيعة الحياة الاجتماعية، التي تطورت عن البداوة التي تسمح بظهور الشخصية الفردية، قبل أن تندمج في الحياة المدنية (الحضرية) بعد ذلك، وإن بقيت تلك الروح (البدوية) عصيّة على الترويض الحضري مدة ليست قصيرة.

■وجود الشخصية المعتدة بوجودها وبإمكاناتها وبمزاياها، لا يعني الانغلاق ضمن دائرة هذه الذات والتقوقع ضمن هواجسها.

وقد خضعت التراجم والسير التي كتبت في ذلك الحين للروح العامة التي كانت توجه الفكر العربي (والإسلامي) آنذاك، وإن نجح بعضها في اختراق (التابوات)، وفي الخروج على السائد من العادات، مما يقربه كثيراً من المفهوم الحديث للترجمة الذاتية (كالصدق) والاعتراف بالنقائص الشخصية، والمجاهرة بالخروج على العقائد السائدة، والتصريح بالصراعات الداخلية، وبالشكوك التي كانت تعصف في النفوس). كما فعل (ابن الهيثم) في سيرته التي نقلها عنه (ابن أبي أصيبعة) في (طبقات الأطباء)، و(المؤيد) في (سيرة المؤيد داعي الدعاة)، و (عبد الله بن بلقين) أمير غرناطة في (التبيان)، و (محمد ابن زكريا الرازي) في سيرته الفلسفية، و (أسامة بن منقذ) في (الاعتبار)، و (ابن خلدون) في (التعريفات بابن خلدون)، و (الشعراني) في (لطائف المنن..).

ومن الكتّاب من حاول أن يقدم نفسه تجسيداً للنقاء، وللمثالية الروحية، فرسم الشخصية النمطية بملامحها وصراعاتها وهي في الطريق من الضلال إلى الهدى، وهذا ما نجده عند المتصوفة خصوصاً: "الحلاج في بعض طواسينه، وعبد الوهاب الشعراني في لطائف المنن، والغزالي في المنقذ من الضلال، وابن عربي.../ و السهروردي..."

و لا بد من الإشارة إلى أن ما كتبه كل من: المؤيد، وعبد الله بن بلقين، وابن الهيثم، ومحمد بن زكريا الرازي، وأسامة بن منقذ، وابن خلدون، والشعراني، قد اقترب جداً من تخوم الترجمة الذاتية لما فيه من حضور قوي لشخصياتهم، وتصوير قوي لما اعتمل فيها من صراعات مضنية.

أما في العصر الحديث فتعتبر كتابات: (الطهطاوي) في (تخليص الإبريز..)، وعلي مبارك في (علم الدين) وفي (الخطط التوفيقية)، وأحمد فارس الشدياق في (الساق على الساق..) و (الإحاطة...) و (المخبّا)، ومحمد رشيد رضا في (سيرة الإمام) و (شكيب أرسلان أو إخاء أربعين علاماً)... من الكتابات العربية القريبة من هذا الفن.

وبعد هؤلاء اتخذ هذا الفن أحد الأساليب التالية:

١- الترجمة الذاتية التي كتبت بتأثير هاجس فكري (تنويري) غالباً:

وقد اعتمدت التفسير والتحليل، وأهم من كتب فيها:

آ- عباس محمود العقاد: في (أنا)، وفي (حياة قلم).

ب- طه حسين: في (الأيام).

جـ- ميخائيل نعيمة: خصوصاً في (سبعون).

وأهم ما يميز (الترجمة الذاتية) في هذا الإطار (الفكري): الخروج على السائد، ومحاولة بذر بذور الإصلاح، وتشجيع الأخذ عن الغرب (بدرجات متفاوتة من كاتب إلى آخر)، ومحاولة تصوير الصراع مع المجتمع، لا سيما مع النماذج النمطية فيه، الشعور بالغربة وتصوير الصراع النفسي المضني نتيجة المشاعر المتناقضة...

٢- الترجمة الذاتية التي كتبت بدوافع سياسية:

وقد اعتمدت على (المذكرات) والحقائق الخارجية لدعم موقف كتابها، وقد كتب في هذا الإطار كتاب كثيرون منهم (على سبيل المثال):

أ- أحمد عرابي في (كشف الستار عن سر الأسرار)

ب- أحمد شفيق في (مذكراتي في نصف قرن)

■كتب الرواية الواقعية حيث يتخذ من حياته الشخصية مهاداً لروايته يكون أصدق منه في الترجمة الذاتية.

جـ- أحمد لطفي السيد في (قصة حياتي).
د- أكرم الحوراني في (مذكرات أكرم الحوراني)
هـ- محمد حسنين هيكل في (مذكرات في السياسة المصرية).

ويتسم هذا النوع من التراجم الذاتية بالدفاع عن الذات وعن المواقف، وتبرير السياسات والآراء والمبادئ التي آمن بها أصحابها، أو بالأحرى، التي مارسوها.

٣- الترجمة الذاتية التي كتبت لتصور العالم الخاص لأصحابها.

وقد اعتمدت أسلوباً يجمع بين الذكريات والمذكرات والاعترافات. وأهمها على سبيل المثال:

أ- جورجي زيدان في (مذكرات جورجي زيدان).
ب- أمين الريحاني في (ملوك العرب/ قلب العراق/ قلب لبنان/ المغرب الأقصى).
جـ- حسين فوزي في (سندباد إلى الغرب/ سندباد في رحلة الحياة).
د- إبراهيم عبد القادر المازني في (إبراهيم الكاتب/ إبراهيم الثاني).

ولم يستطع هؤلاء، وسواهم ممن لم نذكر، أن يبلغوا شأو الغربيين في المكاشفة النفسية، والمصارحة، والاعتراف بما لم يألفه الناس عذرهم في ذلك اختلاف سلم القيم، واختلاف مذهبهم في الحياة عن أولئك الذين بلغوا أعلى درجات المصارحة (روسو/ رامبو/ جيد). حيث كان هؤلاء يتمتعون بوجدان لعوب، وشغف بالمغامرة، وميل صارخ إلى التمتع بالملذات الحسية، مما قد تمجه النفوس السموية. لا سيما أن مذهبهم في ذلك :العمل على ديمومة اللذة الحسية، لأن اللذة -بعرفهم- لا قيمة لها إلا إذا استمرت.

وأخيراً، لا بد من الإشارة إلى أن ما كتبه (ميخائيل نعيمة) يعد أقرب الترجمات الذاتية العربية الحديثة إلى مفهوم (الترجمة الذاتية) كما وصفناه وتحدثنا عن أهم ملامحه الفنية والتقنية. لأن كتاباته عرفتنا على شخصيته، وتطور هذه الشخصية، وماعانته من صراعات (داخلية/ خارجية)، في قالب فني فذ، وترابط محكم، في إطار فني ملائم (روائي/ مسرحي/ مقالات تحليلية). وإننا لنلمس فيها حساً درامياً عالياً، يمثل تطلع صاحبها إلى الكمال، وسعيه المستمر إلى الكشف عن الحقيقة، ومحاسبة النفس، ونقد الذات، ومحاولة التطهر عن طريق الاعتراف والمصارحة والمكاشفة، بأسلوب أدبي مثير للمتعة، إلى جانب إحساس عميق بالقيم الجمالية، وبالقيم الإنسانية عموماً، فيه من حرارة الإيمان قدر ما فيه من نفاذ البصيرة ومن الفكر المشرئب نحو المطلق، تتدفق فيه الصوفية والمحبة.

■الرواية الشخصية قد تشابه الترجمة الذاتية وقد تتطابق شخصيتا المؤلف وبطل الرواية.

وربما كانت (سبعون) من أبرز كتاباته في هذا المجال، ومن أكملها، وتكاد تكون الوحيدة التي تستحق عن جدارة اسم (الترجمة الذاتية) في أدبنا العربي الحديث والمعاصر.

❑❑

❑ الهوامش

١- فيليب لوجون، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة وتقديم عمر حلي، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤)، ط١، ص.٥
٢- المصدر السابق، ص ١٠-.١١
٣- المصدر السابق، ص .١٠
٤- المصدر السابق، ص.٢٢
٥- انظر، المصدر السابق.
٦-د.عبد الرحمن بدوي،الموت والعبقرية،(الناشر: وكالة المطبوعات في الكويت ودار القلم في بيروت) د.ت، ص.١١٠
٧- انظر، فيليب لوجون، مصدر سابق.
٨- المصدر السابق، ص .١٨
٩- المصدر السابق، ص .٥٢
١٠- انظر، عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، مصدر سابق.
١١- انظر، فيليب لوجون، مصدر سابق، خصوصاً ص .٣٧
١٢- انظر، المصدر السابق.
١٣- رينيه ويلك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، (بيروت،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥)، ط٣، ص ٨٠-٨١.
١٤- فيليب لوجون، مصدر سابق، ص ٩٣.
١٥- عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص ١١٠.
١٦- نقلا عن عبد الرحمن بدوي، ص
١٧- نقلا عن عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق.
١٨- نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة طاهر حجار، تقديم د. محمود الربداوي، (دمشق)، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٥)، ط١، ص ٢٣٩.
١٩- المصدر السابق، ص ٢٤٠.
٢٠- انظر، عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، خصوصاً الصفحات ١١٣-١١٦.

❑❑❑

مَنازل القمر

شعر: إبراهيم عباس ياسين

« والقمرُ قدَّرناه منازل..»
- قرآن كريم-

-إضاءة-

إذا انهارَ فينا بياضُ النهار،
ونامَ القمرْ..
على شرفةٍ من رمادِ الضجرْ
وأطبقَ ليلٌ..
على فجرِ أحلامنا العاشقاتِ..
كبحرٍ عتيٍّ بغير ضفافِ
سأوقدُ أسفارَ إنجيلِ قلبي
قناديلَ في حالكاتِ المنافي
وأرسلُ روحي ملاكاً
تهيّئ درباً لعينيكِ
كي لا تخافي!

-١-

قمرٌ يتَسَرْبَلُ بالأسرار،
يسافرُ في حلكِ الأمطار،
يضوّئ زنبقةً في شفةِ الدربْ.
قمرٌ يتنزّهُ كالأطفال وحيداً
في بستانِ السحبْ
قمرٌ... مُذْ أشعل في عينيكِ
قناديلَ الأنوار، وغابَ...
انتبهَ القلبُ!

-٢-

قمرٌ يخضرُّ في أغنيتي
فتضيء القلبَ شمسُ الأغنية
بحكايا الضوءِ...
بالشدو..
وأعراسِ الزَّهَرْ
قمرٌ.. قلبي له قيثارةٌ،
وشرابيني وترْ.
قمرٌ... صلّى على أهدابِ عينيكِ،
ولما مَسَّهُ السحرُ انتحرْ!

-٣-

قمرٌ للعاشقينْ
للذين انتظروا أن يُبْصروا
في مرايا الضوءِ أحلامَ السنينْ
والذين استبشروا...
أن يُرجعَ الليلُ أغانيهم
وتدنيها الرياحْ
ثم راحوا
ربما قد يصدقُ الحلمُ،
ويأتيهم؛ بما شاؤوا، الخبرْ
حينما شاخت أمانيهم
وأشقاهم، على الليل، السهرْ
أبصروا آلهة الضوءِ رماداً
ومراياهم حجرْ!

-٤-

قمرٌ يطلُّ على شبابيكِ الحبيبةِ...
من عباءاتِ الظلامْ
ويرشُّ بالأضواءِ شرفتها
يمدُّ ذراعَهُ البيضاءَ فوق وسادها
حتى تنامْ
فإذا رآها ترتدي نيسانَ..

كالثوب المشجّر بالأغاني الخُضْر..
أعياه الكلامْ
ومضى يلوّحُ -كلما ابتعدت خطاهُ-
لها.. بمنديل الغمامْ.

-٥-

مُسْتَرْشِداً بحنينهِ الأبديِّ..
يمضي بين أزهار الكواكب،
(تلك عادتهُ القديمةْ)
كي يلوّنَ بالضياءِ ظلالها.
قمرُ البنفسج لم يزل
يسري وتسبقه الخُطا
لنهار سيّدةٍ ترى في مقلتيهِ...
خيالها.
كم راح يصعدُ فوق أسوار الدجى
متأمّلاً أحوالها
مُتدثراً بعباءةِ الغيم النديِّ..
على حديقتها يطلُّ مُحدّثاً...
وَمُعلّلاً آمالها.
في نزهةٍ قمريّةِ الأعراس..
يشدو، كلما لاحت له،
"طوبى لها"
وهي التي زرعت يديهِ قصائداً
وهو الذي مازال ينسجُ..
من ضياءٍ شالَها!

-٦-

أوّاهُ يا قمرَ الطفولةِ...
أيها الحلم المزنَّرُ بالورود..
وبابتسامات الضياءْ!
يا أيها القمرُ الذي قلبي له مجرى
ومَرْساهُ السماءْ
كم مرةٍ أبصرت فيكَ..
وجوهَ من أحببتُ،
أشعلتُ القصائدَ في انكسارات المساءْ
وذهبتُ في عينيكَ...
أنسجُ من رؤاكَ البيض أغنيةً
لسيدتي التي تأتي ولا تأتي
ولكني بقيت العمرَ وحدي
مثلما الأشجار في بَرْدِ العراءْ
يا أيها القمرُ الذي ما زالَ
يمتهنُ التألّهَ.. والتولّهَ.. والغناءْ!
أوّاهُ يا قمري الذي...
....
(عفواً..
سأغلق باب أغنيتي
فإن الليل جاءْ!)

-٧-

هو الليلُ يأتي...
على فرسٍ من جنونْ
وها قمرٌ مُتْعَبٌ... وحزينْ...
على رايةِ الريح يرسمُ وجهَ امرأةْ
تنامُ شبابيكُها الخائفاتُ...
على شرفةٍ مطفأةْ
لعل المواعيد، كالزهر، تصحو
وتخضرُّ -رغم اليباس- الرمالْ
ولكنها تمحّي، فجأةً، كالظلالْ
وتتركني واقفاً في مهبِّ السؤالْ؟!

-٨-

في دروب الهوى قمرْ
يعشقُ الليلَ والسهرْ
قمرٌ حائرٌ.. لم يزلْ
ينثرُ الضوءَ خائفاً
بين كفّيكِ كالزَّهَرْ
خبّئيهِ -حبيبتي-
بين جفنيكِ (فالغجرْ
ربما يسرقونهُ"
مثل طفلٍ.. إذا ظَهَرْ!
واستريحي على دمي
شهقةً في فم الوترْ.

-٩-

قمرٌ غائرٌ في كهوف السماءْ
يُداري، على الليل، أحزانه
بالضياءْ

بكى..
كلما راودته القصيدةُ..
عن سرّهِ
وأبصرَ روحَ الترابِ يرفُّ..
على موجةٍ من دماءْ
قمرٌ غائرٌ في كهوف السماءْ
حزيناً يُكفكِفُ دمعتهُ
في الخفاءْ.

-١٠-

ربما للوداعْ
مدَّ هذا القمرْ..
من ضياءٍ، يَدا.
ناشراً قلبَهُ
رايةً أو شراعْ
فوق صدر المدى

مرةً.. مرّ بي
تائهاً كالشعاعْ
واختفى كالصدى
في ثياب الشجرْ
تاركاً في دمي
من لظىً أغنيةْ:
"الرؤى والخيالْ
وارتعاشُ الظلالْ
والضياء الذي
كاشتعال الزَّهَرْ
كلُّهُ.. ليس لي
فأنا كوكبٌ
مُطفأً من حجرْ"
قالها... وانكسرْ!!

□□□

صـــدر
عن منشورات اتحاد الكتاب العرب
مجرة الرغبات
شعر.............................زهير غانم

من رحلات جلجامش

شعر: آمال الزهاوي

خرجتُ... خرجتُ على شجر الشوك
أبحثُ عن معجزه.
سريْتُ.. سريتُ وفي أرض بابل صومٌ
عن الوجدِ..
غابات حزنٍ تحوم النهاراتُ فيها،
دموع الليالي تطوف وفي أعيني
صورُ الحلم محتجزهْ..
سريْت.. وهمتُ كما هام جلجامشُ الأمس
في قلبه برعمٌ من أسى
صفوفٌ من الطبع عبر عذوق اللآلي
خرجتُ.. كما يخرج الطيف من
وتر الشوق
للدمعة الموجزه

حبيبي... رفيقي اختفى
مثلما البرق في خيمة الزعفرانْ
تعجّبْتُ من صدمةِ الدهشة اليوم
ساءلتُ في حجرة الروح
كيف انضوى ذلك العنفوان؟!
وكنّا الجموح...
نقاتل عبر الليالي طواغيتَ هذا الزمان
وفي جبل الأرز نعبر.. نجبلُ فيض الندى
أقحوان...
فيا دهشة.. شتتنني على سبل الليل
سرتُ بها والمرايا سرابُ
تسيلُ الكروم بقلبي.. وينغرس الافعوانْ
فأسرجتُ للكون هذا جموح العنانْ
وطافَ بيَ العقلُ يبحثُ ميزانه
أيا بابلٌ... بابلٌ.. بابلون

أدوناي.. أصباؤتٌ.. أل شدايْ
ددَمْ... جانمٌ... يا اقتتان.
فمن أين جئنا.. إلى أين نمضي
فيا أيها السرُّ بِنْ... وانكشف لي
جراحات قلبي شكتْ لي.. وفرَّ الأمان
وآنَ الأوانُ

***

لأبصر كيف يدير الإله فوانيسه.
ويلعبُ فينا الزمان؟!
ومن أرض بابل أسريتُ
في القلب تكبر تلك الرؤى
وصورته تستنير بأبراج قلبي
مجللة بالندى والوقار
يظلّ العراق عظيماً
ويهفو النهارْ.
وإني المتيّمة الآن فيك.. إلى فكرةٍ
في الرحيل أنشدتُ..
وفي القلب تلك البحور المديدات
بالزبد المخمليّ
ليروي لنا عن تجارب مستبصرينَ عظام.
أيا بابلٌ.. بابلٌ.. بابلون
أدوناي.. أصباؤت.. الـ شُدايْ

***

أقولُ..
أدوناي.. أصباؤتٌ.. ألـ شدايْ
أمدّد صوتي إليكَ... وفي قلق الليل
أوقدُ وردَ الشواطي
فيا خالقَ الطلع والعنفوان

تسمّرتُ عبر المجرّات.. أسألُ عن حكمةٍ،
دفقٌ غامضٌ في العروق يسيرُ ويمضي
وتحتَ مسلاتِ حكمتك الأمس
ينهمر الفيضُ.. أوقفتُ أزمان روحي
وذي جزر البحر نادتك هيا.. هلمّي..
تعالي
ولكنْ... بقيتُ هنا عند برٍّ
ولم تقح الأرض عن برعم البحر
حيث التلاطم بين الحجارْ
مسوّرةٌ هذه الأرض.. خائفةٌ
لم أصلْ جثّة الأرز
ما بدأتْ رحلة البحث بعدُ..
ولا انزاح ذاكَ الأسى.
فأوّاه يا لهْفَ قلبي
وأدهش عند تناهي المكانْ...
فأسوار عشتار ضاقت بها الحلقات
وضاقتْ بها سُبُل الدائره.
ومردوخ يرسل قُبلته،
دمعةً من حَجَرْ
على دهشة البرد
وسَنْتُ قلبي المعنّى
ينام به في براعمه المشتري
والقمَرْ..
... ...
خرجتُ... خرجتُ على شجر الشوك
أبحثُ عن معجزه
وإني المتيّمة اليومَ
كقاي في الشمس
مازلتُ أبحث عن معجزهْ
وفي العين دمعتُها الموجزهْ...
أدوناي.. أصباؤتٌ.. ألـ شدايْ

□□□

هي ذي آخر الكلمات

شعر: أحمد الدريس

هي ذي آخرُ الكلماتْ
خرجتْ من فم الشمس حافية
وجرت في الشّعابْ
فتحت صدرها
خبّأت رحمة الله وانتشرتْ في الغيابْ.
هي ذي آخر الكلماتْ
حملتها الرماح المقوّسة الظهر
قبل طيور الظّما.
وصلت
كان ظلُّ الخيانةِ طيَّ المسافة
ما بين مكة والغار،
مدَّ النبي أصابعه نحوها
سقطت تحت رجل الصّنمْ.
كلّ عام ونحن بدمْ
كلّ عام ونحن نخيط فماً تلو فمْ.
نكتةٌ ويموت الضحكْ.
نكتة نهضت من يد الريح عارية
فاحتواها سرير الملكْ
بعد عام من الشّبق المرّ عاد الخدمْ

-٢-

يحملون لقيط الخيانة في خفقات العلمْ.
هي ذي آخر الكلماتْ:
وطنٌ صار ذاكرةً في دماغ القدمْ
هي ذي آخر الكلماتْ
فرّختْ وهي نائمة في بطون المدافع
كم علمتها الخنادق أنّ الطريق إلى البيع
يبدأ من قُبلة دبلوماسيّة في جبين العدمْ.
هي ذي آخر الهلوسات الصغيرةِ
تجرح عين النهارْ
لم تمدَّ أظافرها مرّةً في صقيع الظلَمْ
هكذا قالتِ النار،
وانطفأت في ثياب الصنمْ

....

هي ذي آخر الكلماتْ
جثث زحفت في طريق النبوءةِ
راياتها من قماش الدماءْ.
بحثت في الكناسة عن ظلّها
اكتشفت جثّة الشهداءْ
هي ذي آخر الكلماتْ
زحفت في هباب الصباح،
وقد علّقت سيفها في جدار الفرارْ
لم تكن وحدها في الطريق،
إلى حيث أغنيتي امرأة صدرها
حجر للصغارْ
هي ذي آخر الكلمات تسير إلى المذبحةْ
مُرّةٌ مثل أنثى تراهق في جمرة الفاتحة
حملت سرّها
قبل أن يعلن الموت رغبتها الواضحة
ركضتْ في عيون البنادق
كان الصقيع يهيئ موتاً خفيفاً لأصواتها النائمةْ
ركضت قبلها الأضرحةْ
من يبادل ريش الحمام بدمع الزمان
وما أشبه اليوم بالبارحةْ
طلّقت صوتها الأسلحة
قبل أن تبدأ الصلوات الخليعة في حرم الأمة الرابحة

....
هي ذي آخر الكلمات الصفيقةِ
من سيبادل بالكأس رأسي
ويفصلني عن بكاء الرمالْ؟
من يبادل بالنخل أغنية ترتقي درج الزلزلة؟
منذ أن أنجبتني الموائد في لحظة خائنة
كان قلبي على وطني شاهداً
لقوه وصايا دم المرحلة.
من يبادل نخل أبي بالنساء
ويتركني للخيامْ؟
إنها جهمةٌ عصفت
قبل أن يتركوني أعدُّ صغاري لذاكرتي المقبلة
من يعيد لهاث الملايين تبحث عن وطن في بقايا الطعامْ؟
إنها لغتي،
لبست وردة الشعر، واختارت المقصلة
من يبادل وجهي بأطفال كارثة مقبلة؟
خطوة الموت يابسة،
كم فرشت لها غربتي والظلامْ
وطني في قناع التربّص يلتفُّ،
فوق الرصيف السياسيِّ
محترقاً بشتاء الكلامْ
فكل التفاصيل عبريّةٌ:
لعبةُ الموتِ،
قصفةُ زيتونة خلعت قلبها القاذفات،
رؤوسُ الرماح الذليلةِ،
صوت المؤذن،
ذاكرة الملك المختفي خلف أغشية العنكبوتْ.
إنها جهمة تتلذذ بالرقص في حضرة الملكوتْ
كلما عانقتني تغرد في جسدي نزوة ساخرة
كيف أقرأ وجهي على الناس في الساعة الحاضرة
من زمان القوح الحبيسة في الورق
الأصفر الأعجميّ،
يموتُ العبيد،
وتلغى بُعرفِ البطولة أسماؤهم،
والدماءُ المحجّبَةُ السافرةْ
عجباً كيف يصبح لصُّ الرمال صديقَ النخيل
وتصبح كلّ الحمائم ظلاً يمزّق أسلابه الطاهرةْ
إنها بدعةٌ
ليس تصلح إلا لأهل الكراماتِ:
تيجانهم
حفلةُ الخرق في بركات المراسيم
كلُّ الأجانبِ في البيت،
هاتوا على شرف الأرض ما ترك الشهداءَ:
الأراملَ، والطلقاتِ، وأطفالهم في المهبِّ الغريق
وهاتوا لهم دلّةً من مرار المضارب،
والقهوةِ الفاخرةْ
ودعوا الحفلة المشتهاة، ورائحة التعب العربيّ
اتركوا جرعةً لفم الموتِ،
أعرف أن القتيل يعانق زمرته الدمويّة
تسقط فستقة من نبات الرماح،
فيحملها بيديه، ويمضي إلى أول الآخرةْ.
أعرف الآن أنَّ اللسان يشيب بأسئلة العصر
لكنني قلت: لنْ
ربما بذرة الملح إن عانقتها يد الشمس تصبح سنبلة
ربما يطلع الورد من تربة النار مبرداً
ربما...
غير أن الطريق إلى قمة الريح موت بطعم الصدى
قلتُ: لنْ.
من يعيد إلى شفتي رقصة الذبح إن راودتها أغاني الرعاةْ
سابح في المواتْ

تائه أتقيّاً بالجرح في معبد البلبلاتْ
إنما يفقأ السيف دملة النكباتْ
تلك ديدانها نخرت جذع أزلامها
قلت: لنْ
ربما أستعير من الشوك صوت الطبول تدقْ
وفي جسد النيل أبصر نجمة داوود
عاهرةً تبصق الوعدَ فوق جبين الفراتْ
قلت: لنْ
كل من ماتَ عادَ
ومن عاد ماتْ
إنها بذرة الدورة الأبدية حبلى بأجسادنا في حطام الحياةْ
إنها راجمات الشعارات خائبة، أنشدت فارتخى العلم الوطنيُّ
ومرّ النفير على جثّة الشفق العربيّ
بأسلحة لا تفاوض إلا على صفقة الترّهاتْ
قلت: لنْ
تلك هيْ وردتي جمرة في حديقة قلبي
ترى كيف تلهث في قاع جلدي،
وتنعشني قبل أن ترتوي رئتي بالنتنْ
قلتُ: لنْ
فرأيت الوطنْ
يتسلل من سكرة الصحو،
يسقط من فجوات الغصنْ
قلت: لن
والسياط تكلمني قلت: لن
فبكى الله،
خبّأ عينيه في شفتي واستكنْ

قلتُ: لنْ
كيف أنبئ طفلي بأن الشهيد صباح نثرناه فوق الحقول
وجمّعه الغرباء على رغوة الخمر والعربدة؟
واتكأنا على ظله في العشاء الأخير
وقد سمّروه على المائدهْ
كيف أنبئ جنته بالجحيم
وقد جعلوا دمعه تهمة شاهدهْ
كيف.... كيف
تموت العصافير في الأوردة؟
قيل هذا الصباح نقيٌّ،
فوجه المغنّي على باب غزة يفتح المجدَ صفقْ
فقد دشّنَ العائدون الصغارُ لهم قفصاً في وطنْ،
كان خيطُ الحرير الذي قصّه إصبع الخوف خيطَ دم في كفنْ
قلت: لن
كيف أخبر هذا الصباح الذي ابتكرته عقول الجواسيس
أني أعيد الزمنْ؟
إنّها بذرة الملح
إن عانقتها يد الشمس تصبح سنبلة،
ودم الشهداء الذي لا يزال يدقّ على شرفة الفجر،
يرسم بالورد أعراسه في عيون الوطن
عالياً عالياً فوق لنْ
عالياً فوق لنْ.

□□□

طَيْبَــــــةُ

شعر: أحمد عبد الكريم

لطيبَة إذْ تتمرأى بَعيداً
أمدُّ يَدي مُتْعَباً
نحوَ أوقيَةٍ لمْ تطلْهَا يَدَان
وأهتفُ يا حَاديَ العيس
هاتِكَ طيبَةْ
أم نجمةٌ تتأرجحُ في قحْمةِ الأفق
هذا دَمي رَايةٌ فِي الفرَاغ
يُلوِّحُ نحْوَ ائتِلاق النِهايةِ
وهْيَ مُعلقةٌ قابَ قوسين
أو أبْعَد مِنْ كوكبٍ فِي الوَريدِ
فقُلْ للذينَ تداعَوا إلى سَاعِدَيْهَا
كمَا يَتدَاعَى الفرَاشُ عَلى هَالةِ الضَوْءِ
هَاهيَ مرجانةُ اللهِ نضَّاحَةٌ بالبَهاء
وَرَافِلةٌ في القِبَابِ
فمَنْ ذا يُكابدُ فِي الهَيَمَان بَهَا؟!
أو يُرَاهِنُ فِي الاقتِرابِ إلى بابَها القُدْسيِّ
وَهَا إنَّني مُتْعَبٌ يَا إله القطَا
فمَتَى سَيكونُ العروجُ إلى عُرْوةِ الخُلدِ؟!
مَنْ ذا يُقرِّبني منْ هُيُولى وَضاءَتِهَا
أوْ يُطوِّحُ بالرُّوح وسْطَ المَبَاخِرْ
مَنْ ذا يُعلِّقنِي فوقَ أسْوَارهَا شمعة أوْ رَبَاباً
وَيحْمِلُ رُوحي عَلى صَهْوَةِ البَرْق
نحوَ انبلاجَ يَدَيْهَا..
إلى طيْبَةِ النَّدِ والصَبَواتِ
لعَلي أغرِّبُ عَنْ دَرَكاتِ الطُّيون
فقدْ صَدِئَ القمرُ الهَاشِميُّ
ولَمْ أقترِفْ بعدُ بهجتَها
ولَمْ أرتمِ العمْرَ فِي ظلِّها
مثخناً بالانكسَاراتِ أوْ طاعناً في الجهَاتِ
تنَامى الخَريفُ...
ولَمْ أتطهَّرْ بطلِّ رُؤَاهَا...
لِطيْبَة يهْمِي رَذَاذُ الصَبَابَةِ
تندَلِعُ الرُّوحُ بالابتِهال.
وَطيْبَةُ راحِلةٌ فِي المَرَاقِي
يقرِّبُهَا القلبُ حِيناً
وتُبْعِدُهَا العَينُ إمَّا اقتربتُ
وقلتُ ألامِسُ أشجَارَها السُّندسيَّة...
طيبَةُ، قالَ الذينَ رَأوا سِرَّها
لمْ يَطأهَا سِوَى عَاشِقٍ أوْ نبيٍّ
ولَمْ تترجَّلْ عَلى تُرْبِهَا قدَمان
فمن أين أبدأ قدَّاسَهَا السَّرْمَديَّ
وصَوتِي عَلى عَتبَاتِ الخَطيئَةِ
مسترسِلٌ فِي الصَّلاةِ المَريرةِ
وَهْيَ عَلى طَرفِ الرُّوح تلمَعُ أوْ تتوَارَى
فيَا أيُّها الرَّاحِلونَ إليْهَا

خُذُوا نارَكم قبْلَ بدءِ الطَّريق
وَلا تدْخُلوهَا سِوَى عَاشِقِين.

الجزائر - الهامل

□□□

صــــدر

عن منشورات اتحاد الكتاب العرب

المكـــــابدات

شعر...............معن الجبوري

صفصافة على درب الهديل

شعر: طالب همّاش

قمرُ الحصادِ على حقولِ الصيفِ
وامرأةٌ تحدق في خريف القمح
تاركةً لحبرِ الليل نهديها،
وللصلواتِ كلّ عذابها في العاشقينْ!!
عذراءُ مثلَ حمامةٍ في النهرِ
يبكي صدرها المتروك للرمان
عصفوران
من رجع الخريرِ،
وبلبلٌ من آهةٍ أولى..
ويقبلُ نحوها حادي المواويل المشرّدُ
جارحاً أهدابها التعبى
بسيفِ الياسمينْ!
فيلوحُ كالذكرى شمالُ جمالها المجروحُ
فارقةً ضفائرها على الريحان
تصرخُ يا حبيبيْ! سبعَ مرّاتٍ قصصتُ ذوائبيْ،
شبّتْ على حزني السنابلُ كلها!!
أنا طفلةُ الزيتون
تشعلُ قلبها لتراكَ،
صدري من حِدادُ التائبينْ!
وأنا سنونوة البساتين التي ضفّرتها
يوماً،
ورجعُ ربيعها العشرينْ!
كلُّ الحساسين التي حطّتْ على صدري
لتحسوْ من قطيرات العذابِ الحلوِ
مالتْ نحو كفّ الريح
تاركةً لصبّارِ الكآبةِ بيلسانَ الناهدينْ
وأنا التي أحببتُ حتى أن شككتُ بطينتيْ
ورأيتُ أبعدَ من طيورِ الغيمِ:
قمصانَ الألوهةِ وهي تهبطُ من أعالي الليل،
والعرسانَ يمتشقونَ سيفَ الصبح
في سهل القرى البيضاءِ،
والإسراءَ من ليل الحجازِ
إلى الشآمْ
يا قيسُ علمني حمامُ الدوح
أنكَ زاجلُ العشاق
في درب الهوى الباكي،
وساجلُ روحهم بالدمع
في قِرَبِ السحابِ،
وفي ظلام الليل كالقمرِ الحرامْ!
فاحملْ رسائلَ قلبيَ الظمآن للمجهول
واسفحني على (الماصول)!
واذرفني كشال الثلج

في دربِ الغزالْ!
يا قيسُ حبكَ قاتلٌ
ومدادُ قلبكَ من زلالْ!
*   *   *
الذئبُ يُعوي في مغيبِ الشمس
والبيداءُ جاثيةٌ
كشمعةِ راهبٍ تحتَ الهلالْ
وجنوبُ صفصافِ البكاءِ
يغضُّ طرفَ الحزن عن ليلى
ويرحلُ في الشمالْ!
يا قيسُ علّمني زراعة قمحها
في سفحكَ العالي!
لأسقي زهرة العشاق
وهي تشبُّ مثلَ الأرملهْ
وأعلقَ القمرَ الذي تركوهُ
يتبعها كحادي العيس
ما بينَ التلالْ
هي دمعةُ الصلصال
محفورٌ عليها اسمُ هذا الليل،
والموالُ قبلَ سقوطهِ
من حسرةِ الغيّاب،
والعتابُ
في صحرا تهامةْ
وهي الإقامةُ بين خيمةِ روحها والدمع
تجعلُ رأسها تحتَ الجناح
كطائرِ البجع الحزين
إذا تغمّدها المغيبُ
ومسّ أطرافَ البحيراتِ الظليلةِ
بالغلامةْ
وهي الحمامةْ
قبلَ أن ترثَ السكينةُ صمتنا،
وتنامَ ساكنةً على الأجراس،
أولُ أغنيةْ
نامتْ على زغرودةِ الأعراس
من ولهٍ
فعلّ قلبها المزمارْ!
ليلى سماءٌ ثاكلٌ ترعى زهورَ
الحزن في دربِ الغياب،
وغيمةٌ بكرٌ تزوّجها الضبابُ
فأودعتْ رجعَ الحفيفِ نواحها..
وتقمّصتها مريمُ الأشجارْ
يا جذعَ نخلةِ ثكلها المجروحَ!
لا تتركْ دموعَ الروح!
تسقطُ في مياهِ الصبح كالزمان
واتركْ للغزالةِ حزنها
في ساحل الأسرارْ!
مضتِ الغزالةُ للحليبِ
مع الأصيل
ولم تعدْ
لتردّ للصفصافِ بحّتهُ الخفيفة
-كلما هبّتْ عليه الريحُ نائحةً،
وتجدلَ لليمامةِ شعْرَهَا الموؤد
حين تحينُ أعراسُ الهديلْ!
لا بدّ أن تأتي
لترضعَ طائرَ الأحزان قطرة حزنها
وتعلَّ كأسَ ابن الملوح
من نبيذِ السلسبيلْ
لكأنني شاهدتُ دجلة في ظلام الليل
يرفعُ صدرها للقمح
والعصفورَ يرفعُ صوتها للبيلسانْ
وكأنني شاهدتُ سرباً
من (زغاريد)

يطيّرُ في الهواء الطلق
ثوبَ زفافها،
ولفيفَ أجراسٍ يزيّنُ بالحرائرِ خصرَها
الصادي
كعودِ الخيزرانْ
وسمعتُ موسيقى الغروبِ
تقودُ قطعاناً من النايات
راكضةً على دربِ الغيابِ..
وعازفُ الزمرِ المشرّد
راكضٌ في الريح
يقطفُ من أعالي الغيم سنبلة العناق
وبلبلُ الأحزانِ يعدو خلفَ آهاتِ الكمانْ!

* * *

سيذوبُ ثلجُ العمرِ يا ليلى
وحزنكِ لن يذوبْ!!
وسيسقطُ التفاحُ فوقَ سريرك الباكي،
ورمانُ الجنوبْ!
والأرضُ تسبلُ راحتيها حين تهرمُ
روحكِ الثكلى
ويكتئبُ الغروبْ!!

* * *

يا قيسُ لا تصرخْ على ليلى!
فقد شردتْ وراءَ الشمس
راخيةً سنابلَ روحها التعبى
وصارتْ كالنصوبْ!!
يا قيسُ لا تصرخْ على الريحانِ!
يفرشُ زهره
سجّادةً لصلاتها
وسماؤها اتكأت على النسيان،
وانفطرتْ قلوبُ
الجلنارْ!
الحزنُ أهدأ من صلاةِ الفجرِ
في بستانِ دجلة
والدموعُ أحنُّ من ماءِ الترمّل
في الجرارْ!

□□□

صـــدر
عن منشورات اتحاد الكتاب العرب
ميسلون ملحمة شعرية
شعر.............................خالد محيي الدين البرادعي

... حالات ...

شعر: هشام عبد الكريم

حالة شعر

في محرابِ الكلماتْ
حلَّ اثنان
الأولُ
صار سراجاً
والثاني
مات.

حالة حب

سكينُ الوحدةِ
تجرحني
آهِ صاحبتي
لو تأتينْ..!!

حالة القصيدة

تحاورني
كلَّ حينٍ حمامَهْ
تحطُّ على كتفي
ثم رأسي
أحاولُ إمساكها
فتصيرُ غمامَهْ

حالة صداقة

يمرُّ قدّامَكَ
في الصباحْ
يتركُ
في الذاكرة السمحاءْ
صورته/حديثُهُ
والكِلْمَةَ- الحقيقه!
تحبُّه
تريدُ أن تجعلهُ
صديقا.

حالة ندم

أمسِ
كان "البُستاني"
يسقي
أشجارَ الحبِّ
يُطيلُ رعايتَهُ
أما اليوم
فهو يعودُ
بماءِ البستان
إلى النهر!.

حالة ذاتيه

في عالمي
شيخٌ وطفلْ
شيخٌ يقولُ:
ألا احترزْ
من فتيةٍ
يتقاسمونَ
ضفائرَ الملكات
والطفلُ المُعَذّبُني يقولْ:
كنْ بينهم،
فعلهم، -وبُعيدَ هذا اليوم
يتفقونَ
مثلَ النهرِ والشطآنْ.

حالة خوف

حمامةٌ، تفتحُ عينيها

نوافذاً
تهتفُ أن أجيء.
لكنني أخافُ

أخاف أن أسكنها
فتعلن العصيان...!!

□□□

إنها هنَّ

شعر: عبد اللطيف مهنا

هي أنّا..
خطرت في صفوها اللألاء عنا باحثة
سلماً حاكت لعرش من رموش عابثة
فالتقتها لحظتي الرعناء.. قالوا حادثة!
دبر الله خباياها وأخفى باعثه!
تلك أنّا..
لحظة مرت مرور الشائعة
عندما جئت أتت
وعلى موجي رست

***

كنه أنّا..
صفحة خطّت مداد القلم
واستبدت:
لوحة ضمت حدود الحُلم
وتحدت:
نشوةً داست سنام الألم
وتجلت:
طائراً يعلو فضاء الأمم
رسل أنّا..

طافت الأرض اختيالَ اللحن رقصَ الزوبعة
فرِحَتْ حتى بكت
وعلى قلبي عدت

***

سرُ أنّا..
غدق الدانوب.. في البيداء قالوا ساقية
قيل حسن الغرب..نبل الشرق..وقع القافية
واحةٌ لاقت دروبي المتربات الحافية
نفحة الخلق... قيامات الشجون الباقية

ليل أنّا..
نجمةٌ حارتْ، وظلت ساطعة
سهرت لما صفت
سطعت حالَ هَدَتْ

***

هي « بودا »[1]....

عانقت "بشت" أصيلاً ثم مالتْ
ترتوي من زرقة الدانوب جذلى فاستحالتْ
جذوةً هامت حبوراً فسامت
قيمةً رفت بكوني.. كم تمادت!
مزن أنّا..
شذَّها نوءُ قفاري الشاسعة
هاجها صيفي همَتْ
راقها شرقي شدتْ

***

يا لأنّا..
رسمت من توقنا السَّوّاح دهراً سفنا
غزلت من دِفْء عينيها لعيني وطنا
ضفرت شوك اغترابي المَرتبني سكنا
وغفت... لكنما الأنواء هاجت شجنا
مجد أنّا..
إذ وقفنا والرياح الأربعة
حين أبحرتُ حَدَتْ
حين عاندتُ أبتْ

***

ليت أنّا..

---

[1] مدينتي بودا وبشت على ضفتي الدانوب اتحدتا فشكلتا مدينة بودابست المعروفة.

فطنت أني لموروث وتاريخ وحال يتعثر
بعض سرجون وفرعون وقيلُ ساد حِمْير
فيلقٌ من أنبياءِ لإلهٍ ظل أكبر
وعكةُ شلت يميني بدأت يوماً بخيبر
ويل أنا..
حملت وزر حياتي السابعة
وببيروت اكتوت
نارها لما خبت

***

هي أنا..
حفظت رقم رقيات الزمان العربي
لاحقت في الضاد حزن الهدب
خبرت في قيظنا الملعون صبر النجب
عنفوان الأمس كيد الحقب
ويك أنا..

خيلنا في مأتم التاريخ ثكلى قابعة
أمةٌ حين كبت
قيم الكون هوت

***

هي منا...
ليتها هن.. وليت العمر يدري
كم زمان عبرت نحو سراب حاك عمري
لملمت منه الوصايا العشر..ردتها لصدري
ومضت شرقاً تواسي الأنبياء السمر غيْري
غير أنا...
ما استظلت في هجير القارعة
هزها حزني حلتْ
إنها هنّ غدتْ

□□□

إلى.. نزار قباني

نص: عذاب الركابي

١-أيُّها الطفلُ المتوّجُ
بالحلم،
والكلماتِ،
والفوضى الجميلة
٢-مُزاحُكَ رائعٌ
في كلِّ وقتٍ،
وقلبُكَ
من قماشِ الفصولْ
٣-لمْ تكُنْ
بيننا شاعراً،
بل العاشقَ،
المُطاردَ!
٤-ربَّما
غيَّبكَ النقدُ المبرمجُ
لكنّكَ وحدَكَ..
الحاضرُ في زفافِ القصيدة!
٥-ينتهي الكثيرونَ
إلى مقصلةِ العصرِ،
وعمرُكَ في مملكةِ الشّعرِ،
إلى ما لا نهاية!
٦-يا لروعة نزفِكَ الممزوج
بالحبرِ، والوردِ،
وأسماءِ النسّاءْ
٧-ألغيتَ كلَّ مواعيدِكَ
المكتوبةِ في دمِ الوقتِ،
وعنوانُكَ الدائمُ:
فمُ الوردةِ،
واضطرابُ البحرِ،
والمطرُ الغزيرْ
٨-أيُّهذا الفتى الليلكيّ
كنتَ تحاكمُ الوطنَ،
بجرحٍ غائرٍ،
ثمّ ترشُقهُ بالوردِ،
والشّعرِ،
وضفائرِ العاشقاتْ!
٩-ذهبتَ هادئاً
كما الماءِ،
إلى اللاعودةِ المُفجعة!
١٠-احتجبَ الشّعرُ في اللّأمكانْ
لأنَّ الحروفَ الجميلة
يممّتْ وجهَها صوبَ حزنِكَ
المُزمنِ!
١١-اختلفَ الأصدقاءُ
على وردةٍ
كانت ترتّبُ لعينيكَ
شكلَ الحياة!
١٢- اتفقَ الأصدقاءُ
على صمتِكَ الصّاخبِ
في هذا الرّحيل،
غيرِ الضروريّ
١٣- لم تكُنْ واحداً
كنتَ أيُّها النورسُ الرّائعُ
كلّنا!
١٤- شاخَتْ أبجديةُ العَصر
وكانَ لطفولةِ عينيكَ
كلُّ الكلامْ!

١٥-مُتَجَنياً

يحاكمُكَ العصرُ
فترافع عنكَ الفراشاتُ،
والورودُ، والقوافي!

١٦-وفي نشوةٍ

يروي قصائِدَكَ
البحرُ،
والطيرُ،
وأجملُ النّساءْ!

١٧-أيُّها الطفلُ المدلّلُ

في مملكة الشّعر،
لقدْ ظلَّ الشعرُ
طفلاً فيكَ!

١٨-حوارُكَ مع الشّمس،

كانَ إعلانَ احتجاج مُتْعَبٍ!

١٩- مُتَّ

أيُّها العاشقُ
وحيداً
في وقتٍ بَليدْ!

٢٠- ابتسامتُكَ السَّاخرةُ

كانتْ
آخرَ القصائِدْ!!

-العراق-

لا بد من مطر

قصة عبد الستار ناصر

أرجوك أن تقترب، الآن، حتى أعترف بين يديك بما جرى.

يمكنك أن تقترب مسافة أطول.. يا لهذا "الخوف" الذي صار كل شيء حتى بين الأصدقاء.. (هذا الطفل أصبح مشهوراً).. كيف؟! الزعماء في العالم من أبرز المشاهير، فماذا يعني هذا الصخب كله من أجل طفل في المحلة صار معروفاً لدى القصاب والنجار وباعة الخبز والطرشي؟!

كم تورّط حلاق الزقاق في جرح زبائنه طوال تسعة أعوام؟ كم كتب العشّاق من كلمات الوجد حتى تزوج "واحد" منهم وهو يكسر نصف أسنانه ندماً على فعلته المضحكة؟.. لا بد من إعادة ترتيب الأرشيف، مهما كلف الأمر، ذلك أن الناس في كل زمان ومكان لا يصدقون حسابات ما جرى في بحر السنوات التي سبقت "أمنياتهم".. فهذا يكتب عن أخطر مقامرة في حياته، يوم أن خسر زوجته في حفلة عيد الميلاد بعد أن احتسى من الخمرة أكثر من مجموع مساماته.. قال عند الفجر:

-أراهن بكل ما خسرت على "زوجتي"

تلك هي المسافة بين سلطة الخمرة وطفولة الرجال، هل تراهن على ذلك فعلاً؟ الخمرة تصنع الكثير من المعجزات الأرضية، فهو يراهن على كل شيء، بما في ذلك رأسه!

*

أرجوك أن تبتعد، الآن، حتى أخبرك بما فعلت..

يمكنك إن شئت، أن تبتعد مسافة أطول، حتى أقول ما في نفسي من قهر ورجاء ومرارة، أمثالك ينبغي عليهم النوم مبكرين بعد أول رشفة من الخمر، والدليل أنك خسرت كل شيء دفعة واحدة: أموالك، زوجك، وصوتك القوي الذي دخلت به علينا.. كل شيء مرة واحدة.

-أنا أتمنى الخسارة، بنسبة ما أتمتع بالربح.

وتعرف أنك تكذب.. فما من أحد يتمتع بالرحيل إلى الرمال والصحراء والعطش، وليس من

أحد يفهم كيف تموت الأصابع على مائدة الليل.. أنت مغرور حقاً، فما من أحد يفكر في "المكرونة" إذا جاء "الخروف" المحشي على طبق من فضة.

-المال يأتي ويذهب، وأحياناً، يذهب قبل أن يأتي.

بالنسبة لي، النساء يمكنهن انتظارك حتى تربح، بعكس الأصدقاء، إنهم سعداء جداً بخساراتك كل مساء، ذلك يعني أنك سوف تعود إليهم، ومثلهم، محض فقير مفلس لا أحد يعنيه أمرك.. مثلهم تماماً.

أخطاء حلوة، واحد بالشيكولاته، وآخر بالكاكاو، وخطأ ثالث بعطر اليانسون، ليس المهم أن تربح أو تخسر، الخطورة في أنك لن تعود كما كنت أول مرة.. على تلك المائدة الخضراء، أنت السيد في الحب والمشاكسة والمرح، وربما أنت وحدك -بينهم- السيد في الحرب والمساومات (نياشين، أوسمة، جوائز، ابتسامة على الصفحة الثالثة من المجلة) وأنا ما زلت، كما ترى، أرجوك أن تقترب، أريد والله أن أعترف بين يديك بما جرى، يمكنك طبعاً أن ترفض هذه "الدعوة" الوقحة من مجرد جندي لا يعني أمامك أي شيء.. لكنك يا سيدي- كنت سيدي ذات يوم، وكنت أرجو أن تسمع ما عندي من كلمات.. أنا لست "دوريان جراي" حتى أتباهى بجمالي، محض جندي عابر في حرب عابرة..

-اخرس أيها الولد.. تعال غداً..

ولكن.. "يقول الآبقون إنهم إلى التقى راجعون وأكثرهم جبان لا يجسر حتى على التعلل بتقواه في خروجه" ... أما هكذا تكلم زرداشت؟

لكن الوقت يمتد بيني وبينك، الوقت يتشعّب، بين قبيح وجميل، وأنا، لا أحد لي، ولا أملك ما يساعدني على الوصول إليك ثانية.. أحزنني والله أن يدي أقصر مما ظننت، وأنها مهما حاولت، لن تصل إليك حتى تخبرك فوراً بما جرى.. يدي أيها العزيز أقصر مما ظننت.

لهذا قررتُ إعادتها إلى جسدي.. ثم رميتها طيّ ثيابي لئلا تفضحني أمام الناس في المقاهي والشوارع الخلفية والأزقة والبيوت..

*

رجل لا أعرفه جاءني ذات ليل وقال لي في مقهى المحلة:

-يبدو أنك لا تدري ولا تعلم ولا تعرف عن نفسك أي شيء.

قلت له، كما ينطق النورس حين يموت:

-لماذا أسمع منك كلاماً كهذا؟!

قال "إخرس" ثلاث مرات، ثم ترك المقهى ولم يدفع ثمن الشاي، بينما رحت أسمع من يقول: إن الجماهير وحدها من يملك الحق في الدفاع عن حقوقها..

أظنني أوشكت على البكاء، فهذا الرجل قال لخرس ثلاث مرات، وأنا فعلت كما أراد مني، بل عدتُ إلى بيتي ولم أطلب طعام العشاء خوف أن أسمعه- رابعة- يخرسني بإشارة من أصابعه الخمس.

أشعر أن العالم كله محشو بالطحالب والأشنات والأخطاء، وأنا وحدي مزحوم بالخوف، لا يحق لي أن أصرخ، لا يحق لي أن أنطق بما أريد.. ليس من حق أملكه سوى سيكارة تمر بين أسناني، أرى دخانها يغازل "أنوثتي" فأرفض ما أرى.. لا بد أن أتذكر اسمي ورقم هويّتي، وقبل ذلك نوع دمي ومساماتي وخلايا أعضائي.. ذلك أنني دون ريب: رجل مولود منذ أربعين سنة وما زلت هكذا منذ أربعمائة وثمانين شهراً وتزيد.

قلت اقترب، وأنا أعني، كما ترى، أن تبتعد مسافة أطول، مفضوح أمري، والمسافة بين الحرب وبيني هي ذاتها المسافة بين المالك والمملوك..

-إن النفوس النبيلة تأنف أن تأخذ شيئاً بلا بدل.

حريص أنت على ما تقوله "نيتشه" مع أن العالم تغيّر عشرات المرات.. فهل لك اليوم أن تسأل "ماذا يقرأ الطلبة هذه الأيام؟".. لا أحد يقرأ.. إنهم يطربون أمام شميم الشجرة، وهذا التلميذ الوقح يفهم أن البقاء هنا محض رعونة.

أنا بينهم أول الضحايا.. ذلك أن ما جرى ليس نفسه ما حدث بالأمس، والناس في هرج ومرج، الرعب يكتشف أخطاء الروح والجسد، فما بالك بالكوارث والصواريخ والرعد والطائرات؟.. من العيب أن تعطي نفسك إلى الخمرة وأنت تعلم قبل سواك كم أنت خائف من الصرير والشظايا والقنابل والنساء..

نساء من؟

أنا أحكي عن الحرب التي رمت ثقلها فوق بيتي، فمن جاء بالنساء إلى حضرة الكلام؟ يا رجل، يا محترم، الحياة مجرد حلم.. دعكَ من المقالات السياسية والأخبار المنوعة وأغنيات السهرة..

-٢٤ سنة حب، ثم انتهت الحكاية في مركز الشرطة، كان آخر ما سمعته منها قولها "لا حُب ولا بطيخ"!

*

تخيل رجاء.. ماذا تعني تلك المساحة من الزمن؟

٢٤ سنة جنون وأسفار وقطارات وطائرات، ٢٤ عاماً بين دمشق وبيروت وقبرص والقاهرة ولوزان وكازابلانكا ومدريد ولشبونة وبوخارست وروما.. ثم أسمعها -أمام القاضي- تضحك: لا حب ولا بطيخ؟..

فلماذا لا أبتعد، وأنا الوحيد الذي عاش خلف البطيخ، موشوماً بالحب كما الأغبياء؟ هل قرأت

"سوزو في جزيرة الكنز"؟ تلك القصة التي كتبها المعتوه ابن المعتوه قبل ثلاثين سنة؟ في هذه القصة كان "الكلب" هو البطل، ثم صارت البطولة من نصيب الإنسان.. هكذا محض خطأ في الرواية، وعاد الكلب في نهاية القصة "بطلاً" للقصة نفسها، إننا نسرق البطولة من الكلاب، فكيف لا نسرق البيوت والمخازن ودكاكين الصاغة ولحوم القصابين، ثم نسرق –العواطف من قلوب النسوة ونأخذ الوسائد والخواتم ونحن نبكي على قرية ما أقرّها أحد وعلى ضيعة ما أضاعها سوانا وعلى شرف لم نفهم كيف نكتبه بالفصحى!

فاض النهر بما فيه، فاض القلب بما يملك من أوردة ودم وشرايين، فاض كل شيء (واللّه من وراء القصد).. إننا، كما ترى، نحكي عن حقائق مقطوعة الرأس ثم نصرخ بلا خجل:

–أرجوك أن تقترب حتّى أعترف بين يديك بما جرى.

يا سيد، رجاء لحظة واحدة من فضلك، أريد أن أقول: إن هناك نموراً شبعانة ونموراً أكثر شبعاً، النمور لا تجوع مطلقاً، فهي تعرف مكان الفريسة مهما كانت المسافة.. والفراشات تموت بعد شهر واحد فقط، أية قسمة "ضيزى" أن يبقى النمر وتموت الفراشة!

في مهرجان الشعر العربي الكبير، رأيته يغازلني ولم أكتشف السبب، حتى قال إنه جاعني بمائة دولار، لكنه –معذرة– كان بحاجة إليها في الطريق.. وأطرق أمامي حتى خجلت من خجله.. قلت له (وماذا بعد؟).. أعني ماذا بعد الحرب؟ أعني عفواً، ماذا نفعل إذا تكرر القول فوق رأسي أن "أقترب"؟ ومن سيعترف بين يدي بما جرى؟

لا أحد يهمه الأمر، المشكلة وما فيها أن ما فيها ليس بمشكلة.. هكذا قلت لهم ذات يوم، ولم يصدقني أحد منهم.. يا سادتي، يا أهل التضامن والضمان، المشكلة وما فيها، أن ما فيها ليس بمشكلة.. ها.. ها.. ها.. كم أنت ظريف ورائع، لقد أخبرونا كم أنت رائع وظريف، نحن بحاجة إلى حوار (معك).. ومعذرة أننا لم نستطع توفير الأمانة التي كان ينبغي أن تصل إليك، فقد كنا بحاجة إليها عبر هذا الطريق الممتد من عمان إلى بغداد.. يا له من طريق أطول مما اعتقدنا.

مرحباً بك أيها العزيز..

إذاعة "الخريف" ترحّب بالكاتب الكبير، وترجو منه..

مهلاً، مهلاً، أنا لم أقرر بعد إجراء حديث لإذاعة الخريف.. ألا يكفي الخريف الذي نحن فيه؟ انتظروني –رجاءً– حتى يجيء الشتاء.. سيكون "وجهي" أكثر وسامة وأنا تحت المطر.. كلا، كلا، لا أريد غير انتظار الشتاء، أنا أعرف نفسي.. أيها السادة، ليس من أحد يعرف نفسه أكثر مني.

–سؤال واحد إذا سمحت رجاء.. أنت تنشر القصة القصيرة مرتين، في بغداد مرة وفي بلد عربي مرة.

قلت لهم، لماذا لا تُنشر القصص مرتين، بينما تذاع الأغاني مئات المرات؟.. عفواً، أستاذ،

تدري أننا نحبك جداً، لكنك أكثر المبدعين مشاكسة للنقاد، فما هو.. أرجوك أنا يا سيد يا محترم أنا مشغول فعلاً، وأخبرتك أن "الخريف" لا يناسبني، دعكَ من حوارك هذا حتى يجيء الشتاء..

*

إنهم "وحدهم" الشهداء، أقرب منا إلى روح اللّه، قررتُ الكف عن الكتابة، عساني أرى بعض نفسي في الصمت، يا لهذه المملكة الشاسعة، مملكة الحسّاد وتجار الخردة، لا بد من الصمت عاماً أو عامين، ربما أربعة، وها أنا أرجوك أن تقترب حتى أعترف بين يديك بما جرى، يمكنك باللّه عليك أن تقترب مني خطوة أو خطوتين، أما يزال هذا الخوف يسري في عظامك حتى اليوم؟ كم أتمنّى- أقسم باللّه- أن أراك تضحك.. ألا يمكنك أن تضحك؟؟

سأفعل ذلك في الشتاء، أخبرتكم عشرات المرات أن وجهي -كما أعرفه منذ طفولتي وصباي- يكون أكثر جمالاً وأكثر غزلاً وأكثر حباً عندما يجيء الشتاء ويهطل المطر..

-يا رب، لماذا كفّ المطر هكذا ولم أعد أرى من أثر لجمالي؟

ثانية معكم آنساتي سادتي، تلفزيون "الخريف" يرحّب بالكاتب الكبير ويرجو منه الليلة العودة مع المشاهدين إلى أيام الطفولة والصبا..

مسبحةً في اليد، ونظرة صوب السماء..

تحت اليد اليمنى "هكذا تكلم زرادشت".. والكاتب الكبير يبتسم وراء الشاشة، تلك كانت أول مرة يبتسم فيها وهو يقول تحت رحمة الكاميرا:

-لا بد من مطر يغسل أيامي، وأيامكم، صدّقوني، سيكون لقائي معكم أكثر جمالاً ونحن تحت زخّات المطر.. أليس غريباً أيها المشاهد الكريم: إن الدنيا ما عادت تمطر حتى في الشتاء؟

و..

انفرطت من بين أصابعه حبّات المسبحة، بينما نظرات عينيه ما زالت تتوسل صوب السماء، عساها مرة واحدة، تمطر، من أجل عينيه.

- بغداد -

□□□

سياج البنفسج

قصة: د.أبو العيد دودو

وقف الراعي متكئاً على عصاه فوق قمة الجبل، وراح يتأمل قطيعه، وهو يقضم العشب الطري حيناً، ويمد قائمتيه الأماميتين لقضم أغصان الأشجار الصغيرة حيناً آخر، وقد يرفع رأسه أو يلتفت إليه لينظر كلما ندّ عنه صوت أو صدرت عنه حركة. وعندما أحس بالتعب، ظهر له أن يستريح، فجلس فوق الأرض، ومد عصاه إلى جانبه، وأخرج شبابته من جيب سرواله ووضعها في حجره، وصدره يمتص شذى الربيع، الذي كانت تنثره الأزهار المنتشرة هنا وهناك. ولما سرح نظره بعيداً، عاوده الشعور بدم الشباب يفور في جسمه. كانت عيناه حالمتين، كأنهما تبحثان عن شيء غريب في هذا الصمت، الذي يسود القمة بصورة بديعة. فقد بدأ منذ مدة ليست بالطويلة يحس بسطوة رجولته تزداد حدة، وأصبح التفكير فيها يسد عليه مسالك نفسه ويتعبه ويشعره بنوع غريب من شقاء نفسه، وعذاب أيامه.

استقر نظره فوق قمم الجبال الأخرى، التي كثيراً ما كانت مرعى له أيضاً، لكنه كان قد فضل في هذا اليوم رعي قطيعه فوق هذا الجبل. بدت له تلك القمم حزينة، وتساءل في نفسه هل هي حزينة حقاً أم أن ذلك كان محض تصور منه؟ وكانت تبدو له صغيرة الحجم أيضاً، فهل كانت نظرته الحزينة سبباً في تقلصها؟ وهل النظرة الحزينة تقلص حجم الأشياء في عين الناظر إليها فعلاً؟ كان الجبل يغمره بسحر خاص، ويملأ نفسه بدفء حالم. واعتراه شوق غامض موجع، فتناول شبابته، وتأملها كما يتأمل الطفل لعبته الجديدة، فقد كان شعوره بها متجدداً على الدوام، ولاسيما حين يقربها من عينيه وينظر إلى فتحاتها، ويمسح عليها بيده في حب. كان في بعض الأحيان يقربها من فمه، ويريح أصابعه فوق فتحاتها الثماني، ويعزف عليها في وعيه أولاً، ثم يستنطقها ويزرع فيها ألحانه. وتذكر اللحن، الذي كان يفضل البدء به حين تكتنفه رغبة في العزف على شبابته، فنفخ فيها وحرك أصابعه، فسالت منها نغمات عذبة، ملأت نفسه نشوة، كاد يحس بها إحساساً حقيقياً، حين راحت أصداؤها تنتشر فوق القمم وتمتزج بأشعة ملونة تمتد كالبحر، وتجعل السماء تبدو له وكأنها تختصر أبعادها وتقترب من الجبال في نسيج من اصفرار الشمس المنحدرة نحو المغيب، وتختلط بأصوات الطيور وهي تتنقل من شجرة إلى شجرة فوق المنحدر وتقوم بحركات خفيفة توشك أن تجعلها تتخذ مظهر الراقصة بكل ما لجسدها من تثنيات وتموجات حالمة.

وحين هم بجمع قطيعه للعودة إلى البيت، برزت أمامه ملفوفة في أشعة الشمس الغاربة امرأة يافعة، جميلة الوجه، ناعمة البشرة، لينة الأعطاف، لاتفارق البسمة شفتيها كأنها طبيعة فيها، ترتدي ثوباً أبيض، تنسدل فوقه غلالة بنفسجية، يبرز منها عنق في لون العاج، ونعومة المخمل، وملاسة الزمرد. وكانت تحف بها نسمات ربيعية جميلة، فشعر الراعي بشيء يمتد في أعماقه أشبه مايكون بالربيع في امتداد مروجه وحدائق أزهاره. وخيل إليه أنه يعيش لحظاته في ضباب بنفسجي مبطن بالفضة. فقد شده إليها جمالها، ورأى فيها حلم روحه الهائمة. شعر بانتفاضة تهز جسده كله، واهتزت عروقه، وأليافه، وعضلاته فجأة كما تهز عضلات من يتعبه الجري السريع أو يرهقه الصراع الحاد، الذي يقدم الإنسان فيه آخر ماالديه، فتنهد دون شعور تقريباً، وجد نفسه مدفوعاً نحوها برجولته الممتلئة البكر، وقد بدا له كل شيء مشرقاً فيها ألقاً بديعاً. وابتسمت له عيناها زيادة على ابتسامة فمها، فشعر أنهما أول عينين تبتسمان في حياته كلها، وتنظران إليه كما لو أنهما كانتا مدفوعتين بدورهما بقوة الحب أو بقوة أخرى لايعرف طبيعتها، فشعر بهما في أعماقه... شعر بهما يتخللان جسده كله كما يتخلل ماء الحياة الغصن الطري.

ومع ذلك لم يتجرأ على الاقتراب منها. كان قد تدرب طويلاً على إخفاء مشاعره أمام سيده، ثم إنه لم يكن في هيأته ما يشجعه على الوقوف على مقربة منها ومخاطبتها بصورة من الصور. من أين له أن يحظى بالحديث مع امرأة لها كل هذا الجمال والألق والإشراق؟ لكن نظراته ظلت موصولة بها. وتساءل في نفسه تساؤل من يجد نفسه في موقف كموقفه على هذا النحو المفاجئ.. من أين خرجت ياترى؟ لماذا تنظر إليه باسمة، بل إنه ليرى كل مافيها يبسم له.. يطل على مثله ويشرق عليه، وعندها طفر إلى ذهنه سؤال لم يسبق له أن طرحه على نفسه، ولم يفكر فيه مجرد التفكير، ربما لأنه لم يكن قبل قد وصل إلى المرحلة، التي يطرح فيها عادة مثل هذا السؤال، مع أن الأمر لم تكن له علاقة بسنه. فتساءل ماذا ينقص مثله؟ أليس المهم، كل المهم رجولته.. رجولته هذه، التي يشعر بها فجأة وهي على أشد ماتكون يقظة وحيوية وعنفواناً؟

وفي تلك اللحظة رآها تقترب منه.. أتراها قرأت ما جال في ذهنه عن فكرة رجولته؟ وسبقها البريق إليه، وكانت نظراتها تمسح وجهه بأنامل أثيرية، فتشعره بنوع من الحرارة والدفء.. دون أن تتخلى عن ابتسامتها الملتهبة. ومدت يديها نحوه، فداخله الاضطراب حين لمسها وسرت في جسده حركة غريبة. كان ثمة ضوء ينبعث منها ويوشك أن يستل منه عينيه، ضوء ينطلق من قرص يشبه قرص الشمس وقد لفه ضباب بنفسجي رقيق، يظهر لعين خياله مفاتن لاتحصى. أيمكن أن تكون من هذه الدنيا؟ إنها جديدة على دنياه على أية حال.. وراحت نظراته تحوم حولها تائهة.. كنظرات طفل يبحث عن شيء أمامه ويذهل عنه.

وفي ذهوله شعر بأنفاسها تلهبه، فانبعث من أعماقه فيض من الرجولة والنشوة، وسألها دون أن يفكر في الاستقامة، وقد يكون للاستقامة عنده معنى الرجولة:

-أتريدين أن تكوني زوجة لي؟

وقبل أن يتلقى الجواب تسارعت في ذهنه أفكار كثيرة، كان من بينها.. امرأة كهذه لايمكن أن يمتلكها الإنسان للحظة عابرة حتى عند توفر الظروف المناسبة لامتلاك من هذا النوع العابر. وساوره شعور بالخوف من أن ترفضه رغم ماتضمنه سؤاله من صدق، ولكن المرأة البنفسجية، التي توسمت فيه ماتوسمت، أجابته بفرحة ظاهرة:

-أنا لك منذ اللحظة!

لاحظ الصدق في كلمتها أيضاً، فود حينئذ أن يحتضنها، أن ينتهي فيها. كلا. لا يريد أن ينتهي. يريد أن يشرق فيها ويحيا بها... زوجة له وخادمة مطيعة! ولم يجد مايقوله لها سوى أن يشد على يدها وينقل إليها كل مشاعره لتحاور مشاعرها! وسار معها، فراحت تخطو إلى جانبه بكل جلالها. كان القطيع يسبقهما، وشعر بلذة السير إلى جانبها ويدها في يده، فاختفى الطريق أمامه، واختفى الزمن والمسافة!

وصل الراعي إلى بيت سيده، فأسرع إليه، ويد المرأة في يده، فوجده جالساً فوق أريكة ذات لون ذهبي، وقد ضم رجليه فوقها، فقد كانت هذه جلسته المفضلة، وأمامه مائدة صغيرة، فوقها بعض الفواكه. كان سيده في تلك الساعة، التي يخلو فيها إلى نفسه، ليراجع حساباته ومصارفه اليومية مراجعة ذهنية! وقال لسيده مباشرة، وقد شعر لأول مرة أنه مساو له:

-أريد أن أتزوج هذه المرأة!

كان السيد قد وضع رجليه فوق الأرض عندما رأى المرأة تدخل عليه مع راعيه، فعلق نظره، وقد طار عنه ماكان به من خمول، بابتسامتها الساحرة، ومن ثم لم يسمع في بداية الأمر ماقاله الراعي. وحين أعاد عليه ماقاله دون أن يطلب منه ذلك، استفسره السيد قائلاً:

-ماذا قلت؟

قال الراعي، ونظره معلق بالمرأة، ويده تضغط في رفق على أصابعها الناعمة:

-قلت... أريد أن أتزوج هذه المرأة.

نهض السيد وقد شعر بذلك الانزعاج، الذي كان ينتابه كلما اختفت الشمس خلف جبل ما، وتصور أن الراعي ينعم بها فوق قمة الجبل طوال النهار. ومع ذلك أحس ببسمة تتسرب إلى فمه، وبشيء من الحسد في هذا المقام أيضاً ينسحب من عينيه على وجهه، وقال في سخرية:

-مثلك يريد أن يتزوج بهذه المرأة!

فشعر الراعي في أعماقه بما يشبه مفعول السم، ورد على سيده بنوع من التحدي والسخرية في الوقت نفسه، وهو يغالب مشاعر الغيرة في نفسه:

-ماالذي يمنعني من ذلك؟

برزت عينا السيد على عادته عند الكلام إلى خدمه في ظروف مثل هذا الظرف، وأجابه، وهو يواصل النظر إلى المرأة:

-تقول.. من يمنعني من ذلك؟
قال الراعي في تحد أكثر:
-من يمنعني من الزواج بها؟
نظر إليه السيد مهدداً، وقال:
-أنا أمنعك من ذلك.
حضن الراعي المرأة بإحدى يديه، وسأل سيده:
-بأي حق تمنعني منها؟ أنا لم أسألك إلا لأنني أعمل عندك وأسكن عندك!
قال السيد في كبرياء:
-بحق العمل والسكن والسيادة!
وأحس الراعي بكرامته، فآلام الحياة لم تستعبده، ثم إنه يحس اليوم بسيادته هو نفسه على نحو لم يعهده في نفسه، وقال:
-لاسيادة لك في أمري هذا!
ضحك السيد ورد ساخراً:
-تقول لاسيادة لي في أمرك هذا؟ بلى. إنها لي. وما أنت إلا راع عندي.
قال الراعي:
-كنت راعياً عندك لاحقاً. ولا أزال، ولكن ذلك سيكون ابتداء من اليوم بمعنى آخر.
فسأله السيد في سخرية:
-وماتعني بمعنى آخر؟
أجاب الراعي قائلاً:
-أنا منذ اليوم راع لهذه المرأة؟ ثم راع عندك إذا شئت أنت.
واصل السيد سخريته منه:
-وإذا لم أشأ؟ أتظنها تقبل بك لتعيش معك في الهواء الطلق؟
فأكد له الراعي:
-مجيئها معي يعني قبولها بي. وهي لم تسألني عنك ولا أين أسكن.
عاد السيد يضحك، وقال:
-قبلت بك قبل أن تراني! ألم تر أنها تبتسم لي؟
قال الراعي:

-إنها تبتسم منذ رأيتها. البسمة عندها سلوك طبيعي! هذا ما اتضح لي.

والتقى نظر السيد بها وببسمتها، فاتجه إليها، وقرب وجهه من وجهها، لكن الراعي سحبها مبتعداً بها عنه، وصاح به:

-لا تقترب منها هكذا! خاطبها من بعيد.. إن كان لك سؤال توجهه إليها! إني أسمح لك بتوجيه مثل هذا السؤال!

أحس السيد بما في كلامه من الاعتداد بالنفس، فنظر إلى عضلاته القوية، وقاس قامته الطويلة بنظرة خائفة نوعاً ما من غير أن يدعه يلمح ذلك عليه، وقال:

-ليس من عادتي أن أسأل المرأة!

ألقت عليه المرأة نظرة ساخرة، واقتربت من الراعي أكثر، فقال الراعي لسيده:

-ها هي قد أجابتك دون أن تسألها!

راح السيد عندئذ يتوعد بلهجة خاصة قائلاً:

-فكر في عاقبة هذا الأمر! فلست...

قاطعه الراعي قائلاً:

-لاتقل إنني لست أهلاً للقيام بشؤونها!

أسرع السيد يقول:

-لامال لك ولاجاه ولاسند. فكيف تقوم بشؤونها؟

قال الراعي:

-لاتهتم لهذا الأمر! فهي مالي وجاهي وسندي.

قال السيد، وهو يشير إلى المرأة بإصبعه:

-إذا كنت قد عثرت عليها في أرضي، فهي ملك لي!

رفع الراعي يده، وحرك سبابته حركات أفقية متلاحقة، ثم قال:

-كلا. لم أعثر عليها، بل لم ألتق بها في أراضيك. وإنما التقيت بها فوق قمة الجبل. وهي التي برزت لي على صورتها هذه.

قال السيد:

-إذا كان الجبل يشرف على أرضي، فهو ملك لي أيضاً!

فقال الراعي:

-ملكية الجبل تتجاوز ملكية الأشخاص.

نظر إليه السيد مفكراً، ثم قال:

-أتريد أن تقول.. إن الجبل ملك لها هي؟

أجابه الراعي، وكأنه قد أعد الجواب مسبقاً:

-لك أن تفهم هذا الأمر كما تشاء!

هز السيد رأسه، وقد عاوده التوعد:

-يبدو أنها أنستك في كل ما لدي من جاه ومال. سأطردك وآخذها منك باسم القانون!

ابتسم الراعي في سخرية، وقال وهو، يضم المرأة إليه:

-تقصد باسم التحايل على القانون!

قال السيد ملوّحاً بيده:

-لايهم. المهم أن يفتح مالي وجاهي طريقي إليها، وعندئذ أفتكها منك!

قال الراعي بلهجة مستنكرة، وقد طغت عليه وطأة الشعور بالظلم فجأة:

-تفعل ذلك معي أنا الذي خدمتك بإخلاص وتوقعت، حين أحضرتها معي، أن تساعدني على اتخاذها حليلة لي؟

رد السيد قائلاً في كبرياء:

-ما من خدمة اعترف لك بها غير تنازلك لي عنها الساعة!

قال الراعي في إصرار:

-لن أتنازل لك عنها. مصلحتي الآن تمحو مصلحتك!

هنا راح السيد يهدده بسبابته، وهو يقول:

-أقول لك مرة أخرى... إن مالي وجاهي سيحسمان هذا الأمر لصالحي!

فأسرع الراعي يرد على التهديد في تحد:

-لن أدعك تأخذها مني وليكن لك ماتريد!

قال السيد، وهو يهز يديه كلتيهما في وجه الراعي:

-ستعرف حجمك يوم غد.. وتقر بمصلحتي صاغراً!

***

احتد الجدال بين الراعي وسيده، وكان قد بدأه من جديد قبل دخولهما على القاضي، كل منهما يدعي أن أحق بها من الآخر. الأول يعيد بعض عبارات الحديث الماضي حول المرأة، ويؤكد سبقه إليها، والثاني يصر على أهليته لها بحكم ماله من مال وجاه ومقام، وكان كل منهما يمسك بإحدى يديها، ويحاول أن يدفع يد خصمه بيده الأخرى.. والمرأة تبتسم على عادتها. وعلى هذه الصورة وقفا أمام القاضي، الذي بدا لهم فيه كل شيء منتفخاً من أول وهلة! وبعد أن سمع القاضي قصتهما مع

المرأة، وهو يتأمل ملامحها في إعجاب تجاوز حده، وجه نظره إلى الراعي، وسأله بنظرة خبث:

-أنت راع؟

أجاب الراعي بلطف:

-نعم، سيدي!

أمال القاضي رأسه وقال، وقد صدرت عن يده حركة مهددة:

-أنت تقر بأنك راع؟

بدت الدهشة على وجه الراعي، وقال:

-وهل تراني أنكرت ذلك، ياسيدي؟

قال القاضي:

-أردت أن أسمع ذلك منك فقط!

هنا أسرع السيد يقول:

-إنه راع عندي، ياسيدي!

فنهره القاضي قائلاً:

-اسكت! سيأتي دورك أنت.

استغرب السيد أن يخاطبه القاضي بهذه اللهجة، مع أنه كان قد نظر إليه وهو يربت على جيب صدره، وكان قد تتبع حركة يده، وهو متأكد من ذلك تماماً، وقال وكأنه يعتذر عما بدر منه:

-أردت أن أذكرك فقط، ياسيدي!

ألقى عليه القاضي نظرة رافضة، ووضع شفته العليا بين أسنانه مفكراً، وهو يحرك رأسه، ثم بلّ شفتيه وقال:

-قلت لك اسكت!

ومسح جبينه بيده، ووجه الخطاب إلى الراعي قائلاً:

-مادمت راعياً فما أنت لها بأهل!

امتعض الراعي من قوله: وقال له بلهجة احتجاج:

-أظن أن مثل هذا الحكم لايمكن أن يكون منصفاً.

ابتسم القاضي، وقد شعر برغبة في مجاراته، وقال:

-بل هو منصف، أيها الراعي!

فسأله الراعي:

–منصف لمن؟

بسط القاضي يديه فوق المنصة، وهو ينظر إلى ابتسامة المرأة، وقال:

–منصف لمستقبل المرأة!

قال الراعي:

–لم أفهم.

رد القاضي قائلاً:

لاتحاول أن تفهم. ودع الإنصاف لأهل الإنصاف!

وهم الراعي بالكلام، ولكن القاضي أسكته بلهجة صارمة:

–كفى! لم يبق لك من كلام تقوله.

وانتبه إلى أن الراعي يمسك بيد المرأة، فأضاف قائلاً:

–إترك يدها، فلا حق لك فيها!

صاح الراعي، وهو لايزال ممسكاً بيدها:

–بل لي فيها كل الحق!

انتفض القاضي في مكانه، وقال له بلهجة أشد عنفاً:

–قلت لك أسكت. إياك أن أسمع منك كلمة أخرى دون أن أطلب منك ذلك. إنزع يدك من يدها، وإلا أمرت بإخراجك!

همهم الراعي حانقاً:

–من يبقى إذا أخرج صاحب الحق؟

وامتثل لأمره، وهو يضغط أسنانه حتى لايصرخ بما قاله. لم يكن يتوقع أن يقف القاضي إلى جانب سيده، ويضن عليه بالحق في امرأة، التقى بها وعرض نفسه عليه، فقبلته. أطرق القاضي قليلاً، ثم قال بصوت لم يسمع غيره:

–الجمال لمن ينصفه، لمن يصون صفاءه وبهاءه!

كان السيد في أثناء ذلك يبتسم في زهو، ونظر إلى راعيه في تشف، وقال للقاضي:

–شكراً لك، ياسيدي القاضي!

فسأله القاضي في استغراب:

–علام تشكرني، أيها السيد؟

فأجاب السيد، وقد امتلأت نفسه هو الآخر ببسمة المرأة:

–أشكرك على أنك أنصفت مستقبل المرأة وأنصفتني بذلك.

ضحك القاضي، وقال:

-وكيف عرفت ذلك؟ إنني لم أصدر حكمي بعد!

ربت السيد على جيب صدره مرة أخرى، وقال:

-بعد أن نفيت عن الراعي مايدعيه من حق وأسكته، أصبح حكمك واضحاً.. لم يخف حتى على الراعي!

سأله القاضي:

-من أنت:

استوى الرجل في جلسته، ورفع رأسه، ثم قال:

-رجل ثري، وصاحب نفوذ!

ضحك القاضي، وضرب بكف يمناه الغليظة في الهواء، ثم قال:

-لم أسألك عن هذا، وإنما سألتك عن قيمتك.

قال السيد:

-قيمتي هي ما قلته لك!

حرك القاضي رأسه حركة نفي، وقال:

-لا أنت هذا ولا أنت ذاك.

شعر السيد بقامته تتقلص، وهو يتساءل:

-ماذا يعني هذا، ياسيدي؟

حرك القاضي رأسه مرتين إلى الأمام وإلى الخلف، وقال:

-أعني أن مالي أكثر ونفوذي أعظم.

شعر السيد بشيء من التحدي، وسأل القاضي بنبرة لاتخلو من سخرية:

-ثم ماذا؟

أحس القاضي بهذه السخرية، فثبت نظره فيه، وقال له:

-لاشيء بالنسبة إليك، وكل شيء بالنسبة إلي!

فشعر السيد بالإهانة، وقاله له:

-وضّح ماتريد قوله، فأنت قاض!

قال القاضي:

-كلامي واضح، وقد سبق لك أن اعترفت بوضوحه! أنا أولى بالمرأة من الراعي، راعيك،

صاحب الحق فيها، كما يدعي، وأولى بها منك كذلك!

ثار السيد، واحتقن وجهه، فقد أحس أنها ستفر منه، بعد أن تصورها بين يديه بناء على ماكان فهمه من حديث القاضي مع الراعي -تفر منه كما يفر الظل، وقال:

-بأي حق تكون أولى بها؟

أجاب القاضي بكل هدوء:

-لاتسأل عن الحق. لقد كنت تعرف أنني قاض عندما جئت إلي، تطلب مني الفصل فيما وقع لك مع راعيك، وأكدت لي هذه الصفة أنت نفسك قبل حين. ولذلك كان عليك أن تنتظر مني مثل هذا الحكم المنصف كل الإنصاف! ثم ألم تلاحظ أنها تبسم لي منذ أن دخلت قاعتنا هذه!

قام السيد بحركات، لفتت انتباه المرأة إليه، وما أن رأى بسمتها، وشعر بها تسيل فوق وجهه صبيباً من ماء الورد المنعش، حتى صاح:

-لقد ابتسمت لي قبل أن تبتسم لك. وما هذا الانصاف، الذي تتحدث عنه إلا إنصافك لنفسك. والقاضي لايليق به مثل هذا الانصاف! ولذلك فالمرأة لي، ولن أسمح لأحد بأخذها مني ولو وصلت من أجلها إلى القمة!

فانتفض الراعي وصاح قائلاً:

-كنت السابق إلى كل هذا. وقد جئت بها من القمة، ولن أدع أحداً يأخذها مني. وإذا ماهو استعمل القوة، فإن لي أنا أيضاً قوتي، وهي قوتي!

نقل القاضي نظره بينهما، وقال بلهجة حاسمة:

-سواء كانت المسألة مسألة قوة أو مسألة إنصاف، فهي لي وليست لأي منكما..

وسأريكم مبلغ قوتي ونفوذي عند من نحتكم إليه بعد وقت قصير!

***

احتد النزاع بين القاضي والسيد الراعي، وهم في الطريق إلى الحاكم، واشتد بشكل خاص قبل أن يدخلوا البناية، التي تعود أن يجلس فيها لاستقبال البعض من رحلته والمقربين إليه لضرورة ولغير ضرورة... والضرورة لاتكون في الغالب إلا لزيارة وداع أو لزيارة مجاملة -احتد النزاع حتى كاد يصل في أثناء ذلك إلى استعمال العنف، فقد تطور الأمر إلى هذا حين غلت الدماء في العروق، وتحولت إلى رغبة عارمة، وشرارة اشتهاء موقدة والمرأة تبتسم للجميع!

ودخلوا على الحاكم، والمرأة تسير أمامهم، وقد خيل لكل واحد منهم أنها تضع بساطاً من بسمتها إلى من سيحكم له وينصفه. وكان الحاكم قد جلس في بهو واسع جميل، امتدت فوق أرضيته بُسُط وطنافس ذات ألوان زاهية، وانتصبت فوقها أرائك وكراسي مذهبة، وبدت على الجدران لوحات تتوسطها صورة جميلة. رحب الحاكم بالقاضي، ولم يستغرب أمر زيارته له، فما أن رأى المرأة

وابتسامتها الفاتنة حتى خمن أن لديه قضية تتصل به شخصياً، قادته إليه مع مرافقيه الثلاثة، فهو لم يكن من عادته أن يأتي لمقابلته، إلا إذا كان الأمر يتعلق بأي منهما من قريب أو بعيد. وأشار إلى المرأة بالجلوس أمام مكتبه، فجلست، وهي تنظر إليه مبتسمة. وطلب من القاضي أن يوضح له الأمر، وهو يسارقها النظر. لقد أدرك هو الآخر مالها من سحر وجمال، جعله يتململ في مجلسه!

ولما انتهى القاضي من كلامه، طلب من السيد، وعينه تتنقل بينه وبين المرأة، أن يشرح له الأمر من وجهة نظره الخاصة. وحاول السيد أن يطيل في الشرح والتوضيح، غير أن الحاكم طلب منه أن يختصر فأنهى كلامه بقوله:

–القضية، ياسيدي الحاكم، بيني وبين راعيّ، ولكن القاضي أبى إلا أن يتدخل ويجعل من نفسه طرفاً ثالثاً فيها. وأنا أريد من سيدي الحاكم أن...

رفع الحاكم يده، وقاطعه قائلاً:

–طيب.. طيب سنرى هذا الأمر فيما بعد.

واتجه بعدئذ إلى الراعي، وأمره أن يروي له هو الآخر القصة من أولها إلى آخرها كما وقعت له مع المرأة أولاً ثم مع سيده. وتكلم الراعي وروى قصته بإيجاز كبير، إيماناً منه بأن الحق لايحتاج إلى أدلة كثيرة وشرح مسهب طويل أمام حاكم يسهر على تطبيق القانون وإشاعة العدل والإنصاف.

ولما انتهى من كلامه، أطرق الحاكم مفكراً لفترة قصيرة، ثم رفع رأسه، وأخذ ينظر إلى وجه المرأة نظرة اشتهاء، قبل أن يوجه نظره –وكم ود في أعماقه ألا يفعل ذلك– إلى القاضي، وقال له:

–لماذا دخلت في الصراع وأنت قاض؟

لمعت عينا القاضي وهو يجيب:

–تدخلت في الصراع لإنهاء الصراع!

قال الحاكم يخاطب نفسه:

–دائماً التدخل في الصراع لإنهاء الصراع، ولكن لمن؟

وابتسم بعد ذلك للمرأة، وهو ينظر إليها نظرة متثائبة:

–ولكن القاضي لايتدخل في الصراع ليكون طرفاً فيه.

أجاب القاضي، وهو يضغط على مخارج الكلمات:

–هناك، ياسيدي الحاكم، حالات تتطلب مني هذا النوع من التدخل، وهذه حالة من تلك الحالات!

وتوقف قليلاً، ثم أضاف:

–الحقيقة أنني ما كنت أنتظر منك أن تناقشني في أمر وظيفتي وحدها!

حدق الحاكم في وجهه، ثم ثبت نظره في عينيه، وقال في سخرية:

–تقول في أمر يخص وظيفتك؟ ولكنك احتكمت في تدخلك هذا إلى الطبيعة ولم تحتكم إلى القانون!

فقال القاضي معترفاً ومؤكداً قوله في الوقت نفسه:

–أجل، ياسيدي! تحكمت إلى العادة كما كانت العادة حين يتصل مثل هذا الأمر بأي منا! وما عودتني أنت على تدخلك إلا إطار هذا الحد!

ابتسم الحاكم، وقال:

–هناك حالات، أيها السيد القاضي، تتطلب التدخل أو المناقشة حتماً!

أسرع القاضي يقول: وقد استغرب جوابه:

–لكن هذه هي المرة الأولى!

قال الحاكم:

–وهي الحالة الأولى من هذا النوع بالنسبة إليك شخصياً أيضاً

فقال القاضي مبتسماً:

–لقد فهمت ماذا تعني. ولكن...

قاطعه الحاكم قائلاً:

–القضية منتهية. أنا راض بحكمك مسبقاً!

هنا نطق السيد، وقال وقد بدا عليه أنه لم يفهم مالمح إليه كل من القاضي والحاكم:

–لم ينته أي شيء. فأنا أطلب أن يترك الأمر بيني وبين الراعي كما كان في السابق.

قال الحاكم ببطء وكأنه يتهجى الكلمات:

–كل سابق يعد منتهياً. لقد أخرج القاضي الأمر من يديك حين أظهر أنه الأقوى.

حرك السيد رأسه مستغرباً:

–في أي شيء هو الأقوى؟

فأجابه الحاكم:

–في المركز، في الوجاهة، وفي العلم!

سارع السيد يقول:

–كل هذا لاقيمة له. فلا شيء من هذا لمن لم يعرف الحق! والرجل رجل بمعرفته.

ضحك الحاكم، وقال:

–وهل عرفته أنت؟

وهنا تدخل الراعي، وقال موجهاً الخطاب إلى السيد:

-والشاب رجل يعرف الحق أيضاً.. بل أكثر من رجل. أنت أيضاً لم تعرف حقي.

والسؤال، الذي وجهه إليك السيد الحاكم في محله. وأنا أصر على أن يرجع حقي إلي.

واستدار السيد إليه، وقال حانقاً:

-كل هذا بسببك!

فصاح به السيد:

-أسكت، أيها الراعي!

قال له القاضي:

-واسكت أنت، يارجل!

فاهتز الحاكم في مقعده، وقال:

-واسكت أنت، أيها القاضي! فالمرأة من نصيبي! وكفاكم نزاعاً وملاحاة!

***

أراد الحاكم بعد ذلك أن يفرض سلطته، وأخذ يهدد ويتوعد إن لم يتنازل الرجال الثلاثة عن رغبتهم في المرأة، ولكن الرجال أصروا على موقفهم. كان كل منهم يدعي أن الحق بجانبه، ويؤكد أنه غير مستعد للتنازل عن حقه.. وقد سيطرت عليه فكرة التملك، وتراءت له جوانب النعيم المتعددة. واحتار الحاكم، وفكر أول الأمر في استدعاء الحراس لإبعاد الرجال الثلاثة والاحتفاظ بالمرأة عنده، ثم عدل عن هذه الفكرة خوفاً من أن يفلت الأمر من يده، ويصل إلى المركز الأعلى، فينفتح الباب لطرف آخر ويغدو أكثر تعقيداً، ويحرم من بعض حقوقه وصلاحياته، منها هذا الحق الجميل! وأخذ يفكر مرة أخرى، بينما كان الرجال الثلاثة ينظرون إليه في قلق وتوقع. وفجأة توجه إليه القاضي قائلاً، وكأنه قد قرأ أفكاره وعرف اتجاهها:

-ليس من حقك، ياسيدي الحاكم، أن تكون طرفاً في الموضوع. فما بيدك أنت ليس بيدي.

فسأله الحاكم:

-ولماذا يكون من حقك ولا يكون من حقي أنا؟

فرد القاضي قائلاً:

-أنت تعرف أنه ليس من حقك أن تسألني هذا السؤال، فالجواب عندك!

وتدخل السيد ليقول:

-سيدي الحاكم.. بيدك أنت، وبيد القاضي ماليس بيدي. فاتركا المرأة لي!

وشعر الراعي أنه نسي، وطرح بعيداً عن قضيته، فهتف بدوره:

-أنا أحق بها منكم جميعاً، ياسيدي الحاكم! لكم كل شيء ومالي أنا من شيء على إطلاق الإطلاق!

قال الحاكم ساخراً:

-أسكت أنت! نحن لاندخلك في حسابنا. ما أنت إلا راع!

فانتفض الراعي:

-نعم.. لاأنكر أنني راع، ولكني رجل مثلكم وسأرعى هذه المرأة كما يفعل الرجال!

فردوا الحق لصاحبه! أهكذا يكون حكم القاضي وحكم...؟

بادر القاضي إلى إسكاته بحركة من يده ونظر الثلاثة إليه في احتقار، وكانت المرأة تنظر إليه في إعجاب، والحاكم يحاول أن يلفت نظرها إليه بصوته الآمر وحركاته الرزينة. كان حريصاً على أن تكون له، غير أن تصلب الرجال الثلاثة يعد منافسة في المركز الذي هو فيه. فوضع يده على جبينه وكأنه يبحث فيه عن فكرة أقرب إلى المنطق والمعقول. وحين ظن نفسه أنه اهتدى إليها التفت إليهم وقال في شبه اقتناع دون أن يحرك نظره عن المرأة وقد خيل إليه في أثناء ذلك أن هناك بريقاً ينطلق من عينيها وينتشر فوق بياض وجهها، ليشده إليها بشكل أكثر عمقاً ونفاذاً:

-عرفت الآن أن كلاً منكم حريص كل الحرص على أن تكون المرأة له وحده. ومادام الأمر قد وصل إلى هذا الحد، فقد قررت أن نحتكم إلى المرأة!. فليكن لها هي أيضاً حق الاختيار!

فاهتز القاضي في مجلسه:

-أعتقد أن هذا الأمر يخصني أنا. فأنا الحكم في مثل هذه الأمور. صلاحياتك، ياسيدي الحاكم، على كبرها، لاتمتد إلى هنا!

قال الحاكم:

-لم يعد يخصك شيء. فقد خرجت عن وظيفتك ودخلت في طبيعتك!

وأيد السيد الحاكم في رأيه، وكذلك الراعي، فرضخ القاضي دون إرادة منه لقرار الحاكم. سأل الحاكم المرأة:

-هل تقبلين أن نحتكم إليك؟

وسعت المرأة من ابتسامتها، وقالت:

-ها أنتم قد شعرتم بوجودي أخيراً!

شعر الحاكم بصوتها يصل إليه كنفحة من عبير، وعاد يسألها:

-أتقبلين إذن أن تكوني حكَماً بيننا وأن تختاري لنفسك واحداً منا؟

فأسرع الراعي يقول:

-لاتنسي أنني كنتُ أول من اخترت من الرجال!

قالت المرأة:

-ليس هناك ماهو أحب إلي من ذلك!

فهم السيد أنها ترد على سؤال الحاكم، فنهر الراعي قائلاً:

-اسكت! اختارتك، لأنها لم تكن قد رأت غيرك! دعها تتكلم!

قال القاضي موجهاً الخطاب إلى السيد:

-واسكت أنت أيضاً. لقد نسيتك بعد أن رأتني! دعها تتكلم!

قال الحاكم.

-اسكتوا جميعاً! كنت آخر من ابتسمت له. دعوها تتكلم!

ونظر إليها وابتسم لها، وقال:

-اختاري الآن واحداً من بيننا!

قالت المرأة بصوت فيه دفء ونعومة:

-سبق أن اخترت من جئت معه، ولكنكم لم توافقوا على اختياري، واسقطتموني من حسابكم، ونسيتموني أثناء صراعكم من أجل الظفر بي كل النسيان على قربي منكم. ومن الصعب علي الآن أن أختار بهذه السرعة، ولكني أقترح عليكم حلاً معقولاً.

فسألوها بصوت واحد:

-وما هو هذا الحل المعقول، أيتها السيدة؟

فقالت المرأة، وقد كادت ابتسامتها تتحول إلى ضحكة:

-يسرني أن تجعلوني سيدة!

فهتف الرجال الأربعة:

-أنت سيدة الجميع!

وسألها الحاكم:

-وماهو هذا الحل؟

فأجابت المرأة بهدوء:

-سأقف في المكان، الذي عثر علي فيه الراعي في قمة الجبل، وهو مكان يحجبه سياج من البنفسج. سأقف خلفه، وهناك أيد كثيرة تمتد حولي. وعلى كل واحد منكم أن يثب فوق السياج ويلقي بنفسه في الجهة الأخرى، فمن تلقته تلك الأيدي ووضعته بين ذراعي، كنت له! وستذهبون معي هكذا كما أنتم دون حراس أو مرافقين، فأنتم في حمايتي! فلنذهب إذن!

قال الراعي:

-فليكن الأمر كذلك!

قال السيد شبه معترض:

-أنا لم أتعود على صعود الجبل، لكني لن أتخلى عن حقي.

وقال القاضي:

-السيارة كفيلة بإيصالنا إلى سفح الجبل ثم نصعد!

قال الحاكم:

-الطائرة العمودية أسرع. فإلى القمة!

فقالت المرأة:

-لا السيارة ولا الطيارة! على من يصعد الجبل أن يسير على قدميه.

فعاد الحاكم يقول:

-إذن، فلتكن لنا روح رياضية، ونحاول السير على الأقدام مرة في عمر الحكم!

قال الراعي:

-لقد تعودت السير شبه حاف!

فقال السيد:

-تلك طبيعة فيك!

فرد عليه الراعي قائلاً في فخر:

-من أجلها اختارتني!

فنهره الحاكم، ومد يده نحو المرأة، فهمت بأخذها بحركة لاشعورية، ثم انتبهت إلى نفسها، فتراجعت عن ذلك، وألقت نظرة على الراعي، وقالت:

-فلنسر إذن!

وساروا فوق طريق ملتو، تنتصب أشجار الزان والبلوط على جانبيه في شموخ حيناً، وتقوم الصخور والحجارة على جانبيه حيناً آخر، وتباطأت خطاهم عندما بدأوا يصعدون منحدرات وعرة رغم وجود الطريق المرسوم فيها بوضوح. وكان كل واحد منهم يشعر بسمو السياج الذي سيثب فوقه، والأيدي التي ستتلقاه، وبسمو الذراعين اللتين ستتضمان عليه، ويتراءى له في آخر الأمر سموه هو نفسه محمولاً فوق قمة الجبل. وكان السيد يهمهم ويدمدم أحياناً لاعناً راعيه، الذي لم يمتثل لأمره ويحقق رغبته. وقد طغى هذا الشعور بالسمو على مايشعر به الإنسان عادة من مشقة صعود الجبل. وكانوا فوق ذلك يتكلمون، ويتناقشون حتى تكاد تتقطع أنفاسهم، ويشعرون بالعرق يسيل مع كل كلمة ينطقون بها، لكنه كان عرقاً يمنح أجسامهم على نحو ما برودة ورطوبة!

حين وصلوا أمام سياج البنفسج، كان أول ما لاحظوه أنه متناسق في أعلاه، ولكنه مليء بالحسك وبعض النباتات السوداء الغريبة، اختلطت به وأفسدت منظره الكلي، ففكر أحدهم في تنقيته وإصلاحه، بينما فكر البقية في أن الأمر لايعنيهم مادامو سيثبون فوقه ولايرون بوضوح لاوسطه ولا أصوله ولاما يختلط بها من أعشاب تبدو لطراوتها كالعفنة. وأراد الحاكم أن يكون أول من يثب بناء على رتبته في وظيفته الحالية، غير أن المرأة أفهمته أن عليهم أن يثبوا دفعة واحدة، فالأيدي كثيرة والسواعد قوية إن دعت الحاجة إلى ذلك، وهو ما لا تتوقعه شخصياً، وأن يتم هذا الوثب من أماكن متقاربة، ومتساوية العلو تساويهم في نظرها على الأقل في اللحظة الراهنة، على أن يكون الانطلاق بعد ذكر الرقم الأخير من العد التنازلي، فالعد التصاعدي لم يعد من شيم هذا العصر، وسماع الإشارة، التي ستصدر عن أحدهم بناء على اتفاقهم فيما بينهم!

واختفت المرأة خلف السياج بعد ذلك مباشرة. فوقف الرجال الأربعة في صف واحد ضمن مساحة، تكفي للزيادة من شدة الجري، وحدة السباق، وقوة المنافسة. واتفقوا على أن يكون الراعي هو الذي يعطي إشارة الانطلاق فلعل إعطاء الإشارة يقلل من انتباهه وسرعته ويؤخره عن الوثوب معهم في الوقت نفسه. وشعر كل منهم أنه مقبل على مغامرة رائعة، كانت روعتها آتية من يقينه بالفوز بالمرأة الجميلة. وما أن ارتفع صوت الراعي في الجبل، حتى ركضوا بسرعة فائقة، ثم وثبوا، واختفوا في الجانب الآخر دفعة واحدة.

وساد الصمت لحظات قصاراً، ثم ارتفعت أصوات وتعالت هتافات، تتخللها صرخات خافتة، تعبر عن الوجع والألم، كما تتعالى وسطها من وقت لآخر أنات أشبه ما تكون بالبكاء. وفجأة انفتح باب في سياج البنفسج، فخرجت المرأة، وهي تضحك ضحكة تردد صداها فوق القمم والوهاد والوديان، وبين ذراعيها راعي بنفسجها، وقد نما ظله مع صوت ضحكتها وصداها فوق القمم القريبة والبعيدة!

□□□

موناليزا عاقر..!

قصة: يعرب السالم

١

قبل

قبل أن يبصق العمر خريفه المجعد لعمر آثر السفر دون تذكرة.. توقفت.. لتحفر قدرها. بحثاً عن هاجس. ضل الطريق.. وتقرر المغادرة بحبل مثقل بخيوط كثة.

كرهتُ الآخرين، بقدر ما كرهوها (هي) ورؤاها التي لا تنضب. مذ أصبحت -مقعدة- الجميع اتهمها.. بالجنون..! كل جُرمها، أنها تزوجت حدسها وأنجبت توأمين سياميّين -رؤى وحلم- وأنشأت في ذاكرتها، خيالات مبهمة قبل تشيؤها.. أو تهويمات مبهرة في خضرة روحها.. كانت متيقنة تماماً، باقتراب مشوارها من نهايته. فآثرت البقاء في غرفتها، تخاطب أشياءها.. كتب بأحجام مختلفة. سرير صدئ.. لوحة لامرأة تضحك بسخرية باردة.. أرجوحة خشبية امتلات بيصاق.. تتكيء على شباك عتيق.. اعتادت تأدية طقوس حلم.. أثيرية صمت.. صمت.. ثم انقاد مستنفر للمكان/ صمت معفر بنكهة مقيد بـ "... تقاليد /أب/ أم/ إخوة غزاة/..!..

٢

أضغاث رؤى أنهكها هاجس مرتعد وغموضها الطاغي عليها، أحاطها بهالة من أشعة لا مرئية.. أو ربما.. انتشاؤها المسفر عن رغبة مكبلة بيأس فاتر لصور مثقلة بعبء الرحيل..

استذكرت صداقتها الماجنة لآلهة منقرضة.. أشياء.. في سراديب نفسها. المرتق بتراكمات - مخجلة- أدارت كرسيها المعدني، واتجهت ببطء مسهب. صوب لوحة معلقة باتجاه معاكس، إذ لا صورة هناك..! فقط قطعة كارتونية اكتنزت بخدوش عديدة لتخفي ابتسامة مصفحة بشحوب متناثر وجاف.. لـــ.. -الموناليزا- كانت تظن بأنها تسخر منها. ومن مرضها بابتسامتها الغامضة. علا صدرها مخرجاً زفرة محرقة وتسمر نظرها على ذاكرة بُنية، اغتالت أقبية الوهم بخذلان شارد.. قالت في داخلها..".. سأكتشف السر.. سأدخل اللوحة.. سأدخل إلى.. /ال/ ل ل ل..".

..".. أحسستُ أن الكرسي الذي يحتويني بذراعيه المعدنيتين، يريد التشظي من قوة اهتزازه، فتوقعت اقتراب -الحلم- عندها كل شيء يصبح مباحاً، حيث لا وقت للمباغتة في اغتراب- اللقيا التوأم- غمرني شعور خارق بالضآلة. وأنا أنظر إلى صورتها، غائصةً في مداركها المشتتة، بأنفاس حبيسة. ولم أشعر.. إلا وأنا.. في.. داخلها..؟! ارتحالات غبية، في أزمنة ازدحمت

بالرؤى، شعرتُ بعدها أني في فخ ممتقع بألوان شتى وحجمي.. يصغر ويصغر.. شيئاً فشيئاً.. بالرغم من تأرجح اللوحة من جراء ثقلي الأفل. انزاحت الوحشة الزائفة، لصور وأخيلة غير قابلة للنفاد. امتلأت بها حجرات رأسي، أشبه ما تكون بكرات صغيرة ناصعة البياض، تسبح في كون آخر.. رحلة معاكسة لرحلة (إينانا)*.. كما بدا لي أنني.. (موميلتو)* خارقة.. فأنا امتزج من خلال رؤاي بكيانات أكثر علواً وجموداً ورهبة..

صورتها لا تبدو واضحة أمامي، ربما بسبب الألوان التي تشربت بها عيناي، تحسستُ لطخات الألوان اللزجة، لكن –دون جدوى– أنا جزء من الصورة.. تضيق بي حدود اللونِ المغتربة رويداً.. رويداً.. بامتقاع غريب ومطمئن في آن واحد.. مرت لحظة لون مفزعة تمتُ لأزمنة سحيقة.. أحسستُ بعدها، بتشكل الألوان بوضوح أكثر، أشكال انسيابية ومتموجة قليلاً تظهر أمامي.. نعم.. إنها هي.. /هي/.. هم.. ؟! الموناليزا.. الأرجوحة.. الكرسي.. الشباك.. الشباك العتيق ولكن.. هي كسيحة أيضاً.. اختلافات طفيفة بدت أمامي، إذ كنت قادرة على التحرك بخفة وسلاسة فوق كدمات الألوان، عكس ما كنت عليه في غرفتي..! شعرت بفرح غامر وأنا أشاهدها جامدة –مقعدة–.. (ربما هذا السر لا يعرفه أحد غيري..).

نظرت للأرجوحة المثقلة بالبصاق. وقد شقيت التأرجح في عوالم غائبة. تحيطها هالة من قوس قزح. جو غرائبي موشى بسحنة آدمية يتملكني بسطوة آسرة.. وأبعاد اللوحة المتشابكة بترحيب بارد. تقحمني في أبعاد غرفتي بتشابه متنافر.! حيّ ميت.. ميت حي.. ربما متوالية لا تقبل التجديد.. وربما.. (لا شيء).. صرخت بأعلى صوتي.. ".. هـــ هـــ هـــ /هـــ هـــ ي ي ي/ ي ي ي.. ".. لأتأكد من أنها تسمعني /تراني أو العكس. بالرغم من شدة المطر والبرق في الخارج.. تعيدني خواطر هلامية –لـــ (زيوس)* لكن دون فائدة.. فأنا .. لست ذكراً.. لست شيئاً.. مجرد خيالات خيطية شفافة تظهر وتتلاشى ثم تظهر.. أقبع في مكاني أراقبها.. أرقب.

كرنفال لون بهيج، بامتقاعه المدهش.. يعزف سمفونية مترهلة، على وتر جامد بوحشة أزلية.. أجالت بصرها فيما حولها ثم أدركت كرسيها، واتجهت إلى الأرجوحة.. اقتربت منها أكثر فأكثر وببطء مطرد مدت ذراعيها، المؤطرتين بظمأ عاري لمديات تنز ارتباكاً، تحسست حبل الأرجوحة بتوجس مرتعش، ثم اقتطعته من جهة قريبة منها، لينفصل عن الأرجوحة التي تدلت من طرف واحد، مؤجلة تأرجحها المتذبذب، لصدفة لن تأتي. أخذت تقبل الحبل الأشعث بشهوة سانحة. لا تعرف التوقف، بدت حركاتها غير مفهومة (ولن أخفيكم سراً لقد شعرت بالشفقة، على هذه المرأة الغامضة) تناهى إليّ صوتها، وهي تلهج بتمتمات مسموعة.." .."اللعنة تطارد أرواحاً مكبلة، بهجر ضال في التياع مجهول.. للذين يدركون كنه الموت..".. ثم أخذت تزيح قطع ثوبها الواحدة تلو

الأخرى.. لم أصدق ما أراه..! –الموناليزا تتعرى.. –جفلتُ .. ضوء غريب مس هواء المكان المشوه، تعرت تماماً.. نهار متجذر بالليل شعرها وجسد بلون الغبار – جسدها العاري– ترغمه أن

يحشو جميع مساماتها صغيرة كانت أو كبيرة بشغف مر، لختلج في نفس داكنة عانقته بشدة راعشة.. وأردفت، بعينين طافحتين بشهوة متأججة.."".. نعم هو.. الحبل.. هو.. هو .."".. رددت ذلك بإجلال مستعطف وأخذت تبتهل..

٥

"".. أعطني الحلم يا إلهي.. الحلم يا إلهي.. الحلم.. الحلم فقط..."" .. دبت حركة طفيفة، متموجة في الحبل..! .. ندّ عنها ضوء صارخ لأزمنة مبعثرة قالت..

"".. لن يفتقر الكون.. إذا امتلأ بأرواح ذابلة، ونفسي المجنونة بدنيا غافلة لا تطمئن في عصر المجانين الأقزام.. الحبل هو طوق النجاة لعالم ليس فيه خطايا.. لأرتكب نزوتي.. خطيئتي الأخيرة.. وأرحل.. !.."" ارتعدت فرائصي بدهشة باردة.. وأنا أصغي بتهالك مرتجف.

ينبغي الهرب. لكن فضولي المتأزم، جعلني أبقى داخل الصورة.. يظللني إطار تكحل ببراز الذباب..

لاحظت اختفاء ابتسامتها الهازئة بي وازدياد خطوط العرق المتفصدة من جبينها جاءني صوتها خافتاً.."".. ستلتف حولي.. سندور معاً..!.."".

هالة قدسية تسبغ المكان، يعقبها صوت خفيض وأجش، يصدر من الحبل..!.. تمنيتُ الغرق في بقع الألوان، بقيتُ متصلبة –سكَتْ-.."" سأحملك بعيداً.. سأحملك بعيداً.. ""لم تصدق أذناي هذيانه المتعب.. لا أدري– كما لا أستطيع التفسير..!..

تذكرت مقولة لأبي (جميع الأشياء تحيا عندما تلجها الروح).. ابتدا هو (الحبل..!..) بالحركة، بينما هي (الموناليزا..!..) ساكنة، هي لم تنته وهو ما زال يتأرجح بخفوت مريب، دموعها متجلدة على وجنتيها ونفسُها متقطع، خافت.. العبرات المنسكبة من جميع مساماتها. تنذر بتمازج –غير مألوف–.. كنتُ مشدودة بذهول صامت، إلى ما يجري، وجسدي الضئيل المتسخ، بالبقع والرشقات اللونية، جعلني أكثر سكوناً، المشهد يتتالى، يتشابك ويعشق انفلات ضاج، مرحباً بألفة متنافرة الحواس والشكل.. تمغنطت في نقطة واحدة –هناك..!!– لترتشف مشهد شهوة صوفي.

٦

تتخاذل نظراتها الآسية بارتعاشات اخطبوطية، تفتح فمها –همهمات– وتجأر باصطخاب فاضح.. تحتويه.. يحتويها.. ويلتف حول عنقها كذراع رجل ليعتصرها.. تهتز يمتقع وجهها المبشر بانحلال ارتوى.. تزيح بقايا ثوبها الملتصق بثقوب شهوة مغتصبة هو.. يتعرق /يتأوه.. هازئاً بسكونه المختنق.. أوجعها التيبس المبتل بالتصاق دبق ومقزز.. إذ نقطة الانطلاق إلى المكنون تحتاج –ماء أبيض– مدت يدها صوب أرجوحة– تلهث تهتز– لتندي أطراف أناملها، ببقايا لعاب

عالق بها، أخذت ترطب الحبل برغبة متوحشة، تلصق اللعاب وتعود إلى نفس اللعبة، تعانقه

بانفلات غريب.

توغل أحمق في ثقوب سوداء.. تكور جسدها، تمطه، وتحرك جسداً يوشك أن يفتت، حرائف الرغبة تتأوه.. تئن.. تردد".. تباً له من رجل.. يفتقر إلى الدفء المستعر..".. تدور تسرف في دورانها شيئاً.. فشيئاً ترتعش وتهتز هزة رعناء، بانسجام شاذ تتوقف. ينز جسدها بألوان مختلفة، يظهر منها أحمر محتقن / أبيض شفاف. طقوس أزلية تصل الذروة بالتنافر..! ابتزاز قاصم، انتثرت فيه المسامات يرفعها /هو/ اندماجاً في نزوته.. تصرخ.. تستحث القلق المباغت على المجيء، لتبقى معلقة في ضواحي الهواء..!

يخفف الضوء ويرتخي الحبل المنتشي بصدمة ارتقاء فاضح مولداً احتقاناً يخفي جريمة كاملة =ظلمة حمراء= تُطمسُ معالم الصورة، في كتل ضبابية، تنشد الارتقاء، يغشي التراب/ اللون، كل شيء.. كل شيء.

انتشت ذاكرتي الحدباء بشبق ملعون.. فلا وجود للأخاديد في ماضي بالكاد حمل حروفه الناتئة، في مخيلة بليدة واختفى بخطى وئيدة..

لم أحتمل المشهد –البقاء– تنفسخ رؤاي.. تتلاشى.. سقطت من الصورة.. على..

(...!!..)

ما قبل /في/

.. الأرض..." .. شعرت بأنها تشظت إلى قطع بيضاء صغيرة.. آلمها السقوط الصلد، كانت ترتعش بخوف مقشعر، لا تملك أن تصدق ما حدث. ولا ترغب في استرجاع الكارثة.. "امرأة تعانق حبلاً– لتحبل.. الحبال لا تنجب أطفالاً ..!؟ حمقاء تلك الموناليزا.. وقد اكتشفت سرها..؟!.. إنها عاقر.. عاقرررررر.....

ظلّتْ تردد هذه الكلمة، ورأسها مطرق إلى الأرض من هول الصدمة، رغبت في تمزيق الصورة... نظرتْ إلى الوراء بنفس مستجد، يسعى إلى تغيير سلطوي هائل –دَهِشتْ أكثر.. –ارتعبتْ– لم تكن هناك لوحة على الجدار..؟ كان هناك فقط أرجوحة نفد بصاقها، وحبل متدل وامرأة تجلس في كرسيّها تبكي.. وتبكي فقط..!...

❑

❑ هوامش

اينانا: آلهة (سومرية) هبطت إلى العالم السفلي لإنقاذ البشرية من الموت

موميلتو: كلمة احتوتها النصوص؟ (البابلية) وتعني ممثل أو ممثلة

زيوس: معناها باليونانية المخفي وغير المنظور وهو اله يستخدم الصواعق والأمطار في انزال غضبه.

❑❑❑

آلام الرجل الطويل قليلاً

قصة : هيفاء بيطار

عاد إليها بعد إسبوعين يغلي من الغضب تطايرت شتائمه مغرقة أم نديم بجثتها الهائلة وأثاث بيتها المتراص والضخم، وقصاصات الأوراق والأعشاب والبخور والروائح. الغريبة، وأخيراً تمكنت أم نديم من الصراخ بصوتٍ طغى على صوته:

-طوّل بالك، أنتَ قصدتني ورجوتني أن أصنع لك حجاباً لتسكين آلامك، وأنا لستُ كاملةً - استغفر الله- قد يخيب الحجاب فهل أجرمتُ بحقك؟

صرخ: لكنكِ قبضتِ مبلغاً كبيراً يا نصابة.

قاطعته غاضبة: ألم تدفع للأطباء أضعاف ما دفعتَ لي، فماذا قدموا لك؟ هل شفوك في آلامك؟ هل سكنوا أوجاعك؟ ألم تخبرني بنفسك أنك سافرتَ من مدينة إلى مدينة قاصداً أشهر الأطباء، ولم تستفد فلماذا تصبّ جام غضبك علي ألأنني امرأة غير متعلمة؟

همدت نيرانه فجأة، غمره شعور عميق باليأس فقالت أم نديم بلهجة جافة: تفضّل سأعيد إليك ما لك، ولكن إياك أن تقصدني بعد الآن.

تعجّبَ أن تكون امرأة مثلها تعيش من الدجل تتحسس لكرامتها بهذه الطريقة، وجدَ نفسه يقول: لا أريد شيئاً، وهمّ بالانصراف لكنها ألحّت، وأحس صوتها يشدة من كمه ويجبره على التوقف.

قالت: انتظر، مدّت يدها إلى أعلى صدرها وسحبت كيساً أزرق منتفخاً وفتحته لتسحب منه "خمسمئة الليرة" وتعيدها إليه وهي تقول بلهجة متعالية: تفضّل.

أخذ ورقة النقود وهو يحسّ أن أم نديم تتفوق عليه، تذكر كيف نعتها منذ لحظات بالنصابة، وتمنى لو يعتذر لها، لكنه لم يستطع وأقرّ لنفسه وهو يسير تائهاً أن الاعتذار بطولة حقيقية.

ابتدأت الآلام في قدميه تذله، وتعلن انتصارها عليه، انتقلَ الألم إلى أسفل ظهره فكاد يتأوه، لكنه كبحَ نفسه وتساءل بيأس متمنياً لو يتصالح مع آلامه: كيفَ لم تشفَ هذه الآلام رغم أنه راجع عيادات أشهر الأطباء، وخضع لفحوص دقيقة وصور وتحاليل؟ أحسّ أن جسده يُفك قطعة قطعة، وتفحص كل قطعة وحدها ثم يعاد تركيبه من جديد. لكن الآلام المُبهمة لم تشفَ، عجز الأطباء،

وعجز السحر، آهٍ أيتها الآلام، لماذا تسحقينني بهذه الطريقة وتفقدينني شيئاً فشيئاً إنسانيتي؟

وصل إلى بيته أخيراً، ودخل محنيّ الظهر، منطوياً من الألم، تهالك فوق سريره ببذلته وحذائه، أغمض عينيه على دموع القهر، وأخذت آلامه تتوارى، غريبة هذه الآلام؟ تخف بالاستلقاء ويحرّضها المشي، ترى ما سرها؟

اقترب منه صغيره ذو الأعوام الأربعة وسأله: بابا متى عدت؟ فتح عينيه الدامعتين ومدّ يده، قفز الصغير فوق السرير وجلس على ظهره ثم تمدّد فوقه وقبّله، أحسّ بسعادةٍ تلفح روحه كنسمة ربيعية تهب في يوم جهنمي، كادت آلامه تختفي لولا أن دخلت زوجته تطلب منه أن يستبدل جرّة الغاز القديمة الفارغة بأخرى ممتلئة لتكمل الطبخ.

سألته: ماذا فعلتَ مع أم نديم؟

ردّ باقتضابٍ غير راغبٍ في إخبارها أنها أعادت له نقوده، وأنه اكتشف أنها امرأة ذات كرامة: لا شيء.

قالت: لقد قبضت النصابة خمسمئة ليرة

قال ببرود: الأطباء قبضوا أكثر.

-لكنهم أطباء

قال ساخراً: لكنهم لم يشفوني!

قالت بحماسة: سمعتُ عن رجل قدراته خارقة عاش سنوات في الهند واليابان، ثم سافر إلى المكسيك، وأميركا الجنوبية، ويقال إنّه درس طويلاً أسباب الآلام وله طرقٌ حديثة في علاجها فلم لا تقصده؟

قاطع زوجته متى يكون الغداء جاهزاً؟

قالت: بعد ربع ساعة.

عاد إلى سريره تمدّد وأغمض عينيه أحسّ أنه ينتظر حكم القدر في آلامه استعادت أثناه حديث زوجته، وأكدّ لنفسه أن للنساء قابلية غريبة في تصديق كل الخرافات، ألم تقنعه زوجته زيارة أم نديم وشرحت له كيف حملتْ صديقتها من حجاب أم نديم بعد أن فشل الأطباء في معالجة عقمها وكيف شفى حجاب أم نديم زوج صديقتها من آلام الشقيقة؟ دفنَ رأسه في الوسادة وهو يقول آه من أم نديم ومن الأطباء.

يبدو أنه غرق في النوم، لأنه تنبه لصغيره يهزّه من كتفه ويقول: بابا الغداء جاهز.

وجد نفسه يسأل زوجته على الغداء: أين يسكن ذلك الرجل.

قالت زوجته: سمعتُ أنه استقرّ في المكسيك، لكنه سيزور بلادنا بعد أيام، وهناك لجنة لتنظيم المقابلات معه.

سيطر عليه حدس قوي أنه سيجد حلاً لآلامه عند هذا الرجل، وعزم على أن يلقاه ولو اضطرّ أن يلحقه إلى المكسيك.

لم يتمكن من تأمين موعد مع الرجل الشهير بالبساطة التي تخيلها، فقد أخبروه أن المواعيد كلها محجوزة منذ شهر، لكنه بعد أن دفعَ مبلغاً كبيراً للجنة التي تنظم للمقابلات مع الرجل الخارق، حددوا له موعداً، ثم دفع مبلغاً إضافياً ليكون موعده قريباً.

في اليوم الموعود أحسّ أن كيانه كله يضطرب كأنه ينتظر نتيجة امتحان عسير اشتدت عليه آلامه، لكنه كان راضياً لأنه الرجل العبقري سيعاين آلامه عن كثب. وقد يعفيه من وصفها. أخذ قلبه يخفق متسارعاً كلما اقتربَ موعده- وآمن أن هذه الزيارة ستكون منعطفاً في حياته، وأنها إن لم تشف فستقدم له حلاً للغزها، تذّكر أنه لم يحسّ بهذا الشعور أبداً قبل زيارته لأشهر الأطباء.

أعلن المسؤول عن تنظيم المقابلات عن اسمه، قام تتقدمه آلامه واجتاز البهو الكبير، وصل إلى الباب العريض الذي يفصله عن الرجل العبقري، تركه المسؤول عن تنظيم المقابلات لحظة، ثم عاد إليه بعد دقائق وقال: السيد بانتظارك تفضّل.

وقع نظره على الرجل العبقري خاب أمله إذ رآه قصيراً نحيلاً يلبس قميصاً أزرق وبنطالاً بنياً، لحيته مشذبة خفيفة، وتدل التجاعيد حول عينيه أنه تجاوز الخمسين لكنه اعترف أن عينيه غريبتان لا تشبهان عيني البشر، ترى ما سر عينيه؟ وإلى جانبه جلسَ المترجم سأله عن اسمه وعمره وعمله وإن كان متزوجاً ولديه أولاد؟ أجاب بدقة تكلم الرجل العبقري بصوت منخفض، فحدثّه المترجم أن عليه أن ينزع ثيابه ويبقى بسرواله فقط. نزعَ ملابسه فنظرّ إليه الرجل ذو العينين المتوقدتين بالمعرفة بتمعن، وأخذ يتكلم بصوته الخفيض، ووجد المترجم يسرع خارجاً من باب جانبي لم يلحظه ويعود بعد ثوان حاملاً علبة معدنية كبيرة، قدّمها للرجل الشهير. فتح الرجل العبقري العلبة بيديه النحيلتين وأخرج منها جهازاً مستطيل الشكل، تملأ سطحه الأزرار. وطلب إليه أن يتمدد، ووضع الجهاز القريب قربه، وأخذ ينقس الأزرار زراً بعد زر.

بدا على الرجل المبدع الاهتمام البالغ، وأخذ يتكلم، أخبره الترجمان أن الرجل شخص آلامه، وعرف سببها واختلج قلبه بالانفعال، اعترف أن حدسه لا يخيب أبداً. أخذ الرجل الخارق يتكلم وهو يراقبه ولا يفهم، لكنه انتبه أن الترجمان أخذ يبحلق في الرجل مذهولاً. ويفغر فاه وهو يقول هامساً:

-غير معقول؟

أخذ يرتجف كعصفور يرتعش من البرد تعلّقت عيناه بوجه الترجمان الذي أحسه سيغمى عليه، ولم يتمالك أن سأله فاقد الصبر:

وبعد أن استعاد الترجمان هدوءه قال له:

-الأستاذ يقول: مرضك غريب، لكنه ليس نادراً، وأنه شخّص عدة حالات حتى الآن من هذا

المرض الغريب الآخذ بالازدياد، وأنه يتوقع أن يزداد هذا المرض في هذا العصر.

قاطعه متلهفاً : مامرضي الذي شخصّه؟

ردّ المترجم بترو محاولاً تبسيط المعلومات قدر الإمكان:

-السيد صاحب نظرية جديدة، تقول إن الضغوط النفسية قد تتحول لأثقال أحياناً، أي يصير لها وزن، تخيّل مثلاً أن ضغوطك النفيسة تتحول لأثقال حديدية بالمعنى الحرفي للكلمة. وإن هذه الضغوط تكون دوماً عمودية. يقول السيد إنها تشبه الضغط الجوي. آه، كيف سأشرح لكَ وزن ضغوطك النفسية هو سبب آلامك.

وهذا الجهاز الذي استغرق اختراعه سنوات، يقيس وزن هذه الضغوط النفسية والمساحة التي تتوزع عليها من جسمك. وقد وجد الرجل العبقري بعد دراسة مستفيضة أن هذه الضغوط تتوزع على مساحة هي مسقط الجسم على الأرض وكلما كان المسقط صغيراً كانت الضغوط كثيفة ومتركزة في مساحة المسقط الصغير كلما اتسع المسقط -كما يحدث لو كنتَ مستلقياً- توزعت الهموم، أقصد أوزان الهموم على مساحة المسقط الكبير. أوه، لعن الله الترجمة، والله لا أعرف لماذا تتعدد اللغات في العالم؟ لا أعرف إن كنتَ فهمتَ شيئاً.

لذا ينصحك الرجل الخارق ألا تمشي على رجلين، لأن ثقل همومك سيكون أعظمياً بل يرى -وابتلع المترجم ريقه الجاف- أن تمشي على أربع حتى يكون مسقطك على الأرض واسعاً وبالتالي تتوزع أوزان همومك على سطح واسع فتخف آلامك بدا المترجمُ مضحكاً وهو يقول في النهاية: أنا آسف.

سأله وهو يحس بشعور عابث يعربد في نفسه: هل الرجل العبقري قال أنا آسف، أم أنت تقولها؟

ابتسم المترجم وهو يقول: لا، لم يقل إنه آسف، بل أنا من يتأسف لأنني لا يمكن أن أتخيل أن يسير إنسان على أربع.

نظر الرجل مطولاً إلى الجهاز المستطيل المُغطى بالأزرار كالدمامل، ونقل نظره إلى الرجل العبقري، فوجده يبتسم له وعيناه بئران من المعرفة والسر، لا قرار لهما. قام من مكانه ولبس ثيابه، ووجدَ نفسه يركع ويحبو على أربع كطفل لم يتعلم المشي بعد. وبالحال شعر كيف أخذت آلامه تتضاءل ذُعر الناس وهم يرونه يدب، وتساءلوا ماذا فعلَ له الرجل العبقري؟

أما هو فكان سعيداً، لأنه تخلّص من معظم آلامه، وتخيّل أنه من الأفضل لو يركّب سرجاً فوق ظهره لحمايته، وتخيّل البقال واللحام والخباز يضعون الأغراض في أكياس سرجه. ضحك من قلبه وهو يتخيّل صغيره يقفز على ظهره. آه سيتمكن من حمله أخيراً وهو يدّبُ، بعد أن عجز عن حمله وهو منتصبٌ.

□□□

الساعة السبعون
ترن الهواتف: لن نموت...

قصة: لطفية الدليمي

الساعة تشير إلى محاق الهول الأخير، البلاد في محاق القمر، والقمر يغفو منسحباً إلى رماد براكينه وينام على وسادة من أحلامنا المسروقة، وأسماء موتانا.

الموتى يحلقون فوق جحيمنا وإزاء القمر. سبعون ساعة من القصف، هل بقيت السماوات سبعاً طباقاً؟ الأبواب تتساءل في رجة الانفجار:

– هل لديكم معاطف واقية من الخلود؟

يصيح كلكامش من وراء مياه الموت:

– هل يمتلك الصغار مرهماً ضد الدود أو طوافات مطاطية ضد الغرق في الدم؟

تقول له البنت التي تساقط شعرها في دورة العلاج الكيماوي:

– أتدري ياعمنا كلكامش أنهم انتهكوا طفولتي بفضيحة الإشعاع؟.

هل ترى ما أحمل بيدي؟ لقد باعت أمي قميص أبي الميت لتشتري لي مرآة، تأخذني إلى المستقبل، الأشجار تمتص الليل بدل الأوكسجين وتخبئ النجوم في جذورها، السقوف تصير شفافة لفرط الوميض.... السقوف تنسى وظيفتها فتتضامن معنا ولا تدرك أنها المخولة بالإجهاز علينا إذا داعبتها قذيفة لامعة، أين نهرب من سقوف لا تدير اللعبة كما ينبغي لبيوت عزلاء إلا من النصوص؟

الساعة الثانية صباحاً:

لا ملاجئ لدينا، فالملجأ القريب تحول إلى متحف للفاجعة: الجثث والأعصاب والأصابع المصهورة تشرئب على جدرانه اللعب وأحشاء الفولاذ تهطل من فجوة الموت.

إذن!

لا سراديب لدينا نركن إلى أعماقها المسحورة، فقد استبدلنا منذ وهم طويل بيوتنا السومرية بخديعة غريبة ذات نوافذ عارمة تبيح أسرارنا وأجسادنا للرجوم وقيظ آب.

ومن يدلنا الساعة على بيتٍ عتيق له سرداب يفوح بنزيز الماء وتحتشد على جدرانه وجوه المرَدة والشياطين ورموز الكواكب السبعة والعربات الذهبية والثيران المجنحة...؟

لا ملاذ من الموت، لا أقراص مخدرة ندسها حول قلوبنا الواجفة، إذن ندخل في راحة القنوط!! عند الانفجار العاشر يتصدع، جدار ينهمر زجاج، تنفلق الأرض وتستوي وردة كالدهان، نفز ضاحكين لفرط الهلع. الروح تتهجى السؤال بين الجدار المفطور وصدى الانفجار:

– هل تعرفون لماذا نرث الموت ولا نموت؟

لا أحد يعنى بالإجابة فكلنا نعرف أننا الوارثون.

الساعة الثالثة صباحاً:

تفز الروح ثالثة: من ذا يوقظ الرنين في أصابعي المشبوحة على الهاتف في هزيع الرعب؟ لعله آخر النداءات ماقبل قيامتنا الجديدة، ربما هو الرنين النهائي لأجراس البلاد التي تتحامى بالصوت من هدأة الموت.

– نعم... لا نزال هنا، كائنات من هواء، يخطئها الموت كل لحظة.

– أتسمعين الريح تنزف أسماءنا حجارة فوق مروج البلاد؟ أسماؤنا ستصير جذوات لحرائق آتية.

أترين البحار ترزمنا في طرود زرقاء من أعلام موشومة بأغصان زيتون وكوكب جنون، وترسلنا إلى (اليونسكوم) ليبحثوا شأن إفلاتنا المحير من الموت: إنهم يعدون نجاتنا فضيحة تشهد على الفاجعة. هذه هي لغة السلام الجديدة!!...

– هي اللغة عربة سوداء لتدجين الفاجعة في أقفاص من ورق وبيانات تفكك الهواء وتعزل الرصاص عن هلام العظام؟

أم أنها طائر يوصل موكب النجوم إلى مجرات القلب؟.

الساعة الرابعة صباحاً:

الجحيم...

هل يخترق الجحيم أجساد الضحايا مملحاً بمياه الخليج؟ أم تراه يهطل دبقاً من لحية السلطان عبد الحميد التي صلبوها على سارية جوار العلم الأمريكي في قاعدة (أنجيرليك).

كل الجهات تشير إلى جهات مضادة، والبوصلات هراء، إلا الموت فإنه يشير بالبروق الضوئية إلى غزو فضائي طالما حلم به (اسحق عظيموف) في قصصه المدهشة ورسم مشاهده (كارل ساغان) في روايات الخيال العلمي التي صارت دستور عمل للبنتاغون، نحن: عينة من فضاء غير أرضي... يهيئون لنا مصائر من ثمار حرب النجوم، ألسنا أسلاف عبدة الشمس والقمر والمياه ونجمة دلبات والعُزّى؟، ألسنا وارثيّ المدن المقدسة التي ولدت من سرة الزمان؟

هاهم يصنعون من أجسادنا المرصوصة في المحارق كوكباً شرقياً في كون مائل.

الساعة العاشرة:

- هل تقلد الصواريخ آلهة من لهب ترقص في عيد استراتيجي وتحتسي خمرة نفطية وهي تلتهم المباني في نهم لا يميز بين الزجاج والأحشاء وبين الحجارة والأصابع وبين الخشب والرئات؟..

الساعة العشرون:

بغداد تصحو على نهار زئبقي.

ياللسماء المباركة! الروح تقفل الذاكرة بالقذائف، وتحدق النوافذ بالسواد الأخير وراء ذهول الضحى.

الساعة الثلاثون:

سبعون وقتاً للقتل، خمسمائة غارة -خمسمائة فرصة للتخفف من الجسد والتحول إلى هياكل من طباشير تنث البياض على الأروقة، أربعمائة صاروخ:

أربعمائة اقتراح مختلف لمقابر عصرية تدخل إلى دورتنا الدموية فنزفر شاهداتٍ من رخام وأكاليل من زئبق مدمّى.

الساعة الأربعون:

دمدمة الموت تتسلل في ذراع الطفل الغافي على رائحة حليب مسروق. رأسِ القذيفة الفاتن ينغرز عميقاً في لوعة العناق المؤجل إلى غدٍ ذي سلام لا يجيء. النوافذ تتوهم ليلاً ببروق زوابع وحباتِ بَرَد وأغنيات. فإذا الموت ناب صقيل مشحوذ على مانعات الصواعق في قمم ناطحات السحاب أو صانعات السراب الأميركي.

الساعة الخامسة والأربعون:

يقول الأميركي الأشقر للأميركي الأسود هو يتلمس الجسد المدملج لصاروخ معد للإطلاق من سفينة في بحر العرب:

- القمر في المحاق- حسناً سوف نضيء ليلهم بملايين الدولارات الحارقة.
- هل تكفي مائة صاروخ لليلة الواحدة؟
- أظنها تكفي. أجل، تكفي لإضاءة المدى بين درب التبانة ونهر الفرات.

يكتب على الصاروخ البارد بقلم الماجك:

(هاي! أيها العراقيون، آتون إليكم بهدية العام الجديد... انتظرونا...!).

الساعة الخمسون:

هل تكفي سبعون ساعة لإصابة عشرة آلاف طفل وخمسين ألف صبية بالرجفة الجائحة؟

– ربما؟

– هل بوسع خمسمائة غارة أن ترسم وجه المدينة بدموع من قصدير وبرك من يورانيوم منضب؟

– لعلها تستطيع لعلها تكفي. دع المتبقي من القذائف لنزهة تالية فوق برج بابل وبوابات نينوى والقصر العباسي.

– ربما لا يكفي كل الخوف لتحويل لون البرتقال إلى طين، لكن انفجاراً واحداً يعقد قران الماء على الفولاذ يجعل لحم النهر يئز في حرقة الطين...

في الساعة الثانية والخمسين:

تهز أميركا جديلة الهندي الأحمر وجلد رأسه، المدبوغ على عصا من الألكترون، ثم تضع قدميها على ظهر الصحراء و(لسان العرب) وتقيم سرادقات ملكية لقادة الثعالب، تحرسها قوافل من كائنات الرمال، وترسل قذائفها على هوادج لها محركات الكترونية مركبة في رأس جمل من طراز (باتريوت) متجهة إلى سهل شنعار.

في الساعة الخامسة والخمسين:

يمزج الكيميائي الوديع مع شريكه الفيزيائي الغامض في مختبرهما السري مسحوق الجنون بحشيشة الموت، يدسان الناتج الشهي في جوف صاروخ عابر، يحذفان به الليل من السماء ويلقون وراء المشارق الأسيوية، ثم يحزمان صناديق المعونات بالأكفان الملوثة ويقرعان كؤوس الأنخاب أمام انفلاق رأس رجل في بساتين النخل والليمون.

ابنة الجيران يغمى على صباها في انفجار آخر الليل، فلا تقوم من ثلج جسدها.

تتفحصها الأم: شظية رقيقة تنام في زهرة الجوري على صدرها. دعوها تنام...عينا الصبية مفتوحتان على بياض النهاية.

الساعة الستون:

يتهاوى قرننا العشرون بعد أن تحول إلى دم وغبار مشع ومجموعة مجازر ومحارق وقهقهات يتعكز على سنةٍ أخيرة وهو يترنح متجهاً إلى مثواه النووي، ولا يكاد يلمحنا عند الأبراج والقصائد وآبار النفط ونحن نحمل ألواح الملاحم حتى يلوح لنا هازئاً براية سلام وزهور ويمضي إلى مصيره. تهمس لنا السنة الأخيرة بتسع وتسعين لغةً:

لا تخجلوا من الموت، ابتكرنا لكم أكفاناً من حرير تايوان وكتان المكسيك والصوف الاسكتلندي وموسلين حلب وقطن الاسكندرية وساتان استامبول لا تترددوا إنها فرصتكم الوحيدة للحصول على موت بديع.

انظروا، فالأكفان تحمل تواقيع سادة الحداثة ومابعد الحداثة، تغوي بموت جماعي ناعم يوفر رقدة حالمة، مسنودة بتوصيات حنان من الجامعة العربية تضمن لكم قبوراً هانئة ومراثي مجانية.

– انتبه أيها الفتى الراكض في صباح الجرائد.

ألا تريد نعشاً من خشب الطلح التهامي؟

– هل تريدين شاهدة من بلور مشع أيتها البنت التي تبيع العلكة والروح على رصيف السعادة؟

الساعة الخامسة والستون:

الصواريخ الأربعمائة: ميراث ألف عام من الفلسفة والديمقراطية.

أثينا تنوح على الوارثين.

أين بوابات أرسطو؟

أين عباءة أفلاطون وكأس سقراط الأخيرة؟

المدن السبع المقصوفة تنفرط ثمار رمان وتطش الأجساد في فضاء اللهب.

زوايا البيوت تنغلق على عتمتها، الزوايا تطوي الجدران على كنوزنا حيث أخفينا ألواح المعرفة ونصوصنا المخطوطة ورسائلنا وبيانات الغد ولوائح الموتى وصور المهاجرين وتذكارات الحب الزوايا تنغلق على وثائق وجودنا قبل أن تقع الواقعة.

الساعة السبعون:

ترن الهواتف: لن نموت....

– العراق –

□□□

رومانس
أو "نصف هنا.. ونصف هناك"

قصة ميسلون هادي

لا أدري كيف وجدت نفسي فجأة أحب الاستماع إلى أغنية [أنساك] لأم كلثوم وادحرج مؤشر الراديو ذات اليمين وذات اليسار، لكي أبحث عنها في إذاعات الليل السهرانة بعد أن كانت، فيما مضى، تبعث الخوف في نفسي بموسيقاها الكئيبة وتثير ضجري ومللي بإيقاعها البطيء ذي الوقع الغامض في النفس.. بت أتساءل أيضاً، كلما سمعتها، فيما إذا كانت أم كلثوم *قد حوّلت لغز النظرية النسبية لآينشتاين إلى محض شعر وتأوهات عندما قالت لحبيبها في مقطع عاطفي جداً من مقاطع تلك الأغنية بأن السنين قد مرت مثل الثواني معه وفي حبه.. أم أن الخيال قد بلغ بها درجة التجلي عندما تحدثت عن فكرة الاستنساخ البشري، قبل اكتشافه بسنوات، فقالت لحبيبها في مقطع آخر من تلك الأغنية، وبصوت مسحته اللوعة بالأسى بأنها إن كانت تقدر أن تحب ثانية فستحبه هو.. أم أنني أهذي الآن لأن طبيب الأمراض النفسية قد بالغ في وصف العقاقير المهدئة والمسكنات لي ونصحني بأن أترك عادة التحدث إلى نفسي بصوت عال وأن أتحدث، بدلاً عن ذلك، إلى الناس عن أمور، أمور يومية إن لم تعد مهمة من أجل الرفاهية فهي مهمة من أجل البقاء على حافة الحياة.. كالتحدث في أمور الانقطاع المبرمج للتيار الكهربائي وأسعار الطماطم والبطاطا والخيار والباذنجان وفي أمور أخرى لا تخلو كثيراً من الأهمية، كمناقشة مزايا صوابين "النجّار والزنابيلي وشبارق وحسن قدح".. والتداول في شؤون جودة مواد الحصة التموينية ودقة موازينها لكي أعرف فقراتها أولاً بأول فلا يكتشف الوكيل، إن لم يكن خوش ولد، غفلتي عن هذه الأمور فيطفف في الميزان أو يستبدل نوعيات المواد الجيدة بنوعيات رديئة ورخيصة لا تصلح للأكل.*

ثم سألني:

-هل الفاصولياء لهذا الشهر كانت جيدة

قلت له:

-نعم

قال:

-أرأيت؟! إذن وكيلكم خوش ولد.. نحن استلمنا فاصولياء تالفة لا تصلح للأكل.

ثم قال ضاحكاً:

-مع ذلك أكلناها

قلت له:

-كيف؟

قال وكأنه لم يسمع سؤالي:

-أتعرفين أنني كنت لا أستطيع في الماضي أن أسمع أغنية (كفاية نورك عليه) لعبد الحليم حافظ دون أن تغرورق عيناي بالدمع وتنتابني الكآبة.. كانت ترفعني إلى الدرجة التي يتساوى فيها الحزن مع الفرح أي الدرجة التي يطلقون عليها اسم الشجن.. تلك كانت قصة حب فاشلة من الماضي فلماذا أعذب نفسي بها طوال الوقت.. والآن انتابك الإحساس بأن الماضي دائماً هو الأجمل؟

قلت له:

-نعم..

قال:

-هذا هو ما يعذبك إذن.. لا تتوقفي لسماع الأغاني الرومانسية الحزينة لأنها توقظ الحنين في دواخلنا وتجعلنا نعتقد أنه الماضي دائماً هو الأجمل وإذا ما أردت أن يأتي عليك اليوم الذي ترتاحين فيه من أحزانك فانشغلي بيديك لا بعينيك: أي ابتلعي الأشياء ولا تتأمليها طويلاً.. ودعي التعب الذي خلف عينيك مباشرة يمتلئ بالحجارة لا بالنجوم..

ثم رطن بالانكليزية قائلاً:

- Stones not stars

-باختصار؟

-باختصار.. أنت لست مريضة.. أنت حزينة حب

والحق يقال إن الطبيب كان يتمتع بحس عال بالفكاهة إذ قال بعد ذلك مباشرة.

-وما أخبار المجمدة؟

قلت له:

-المجمدة؟

قال:

-نعم المجمدة.. أليست لديكم مجمدة؟

قلت له:

-كلا.. لقد بعناها منذ زمن..

فقهقه قائلاً:
-هذا هو أحد ثلاثة أجوبة اسمعها من مرضاي عادة.
قلت له:
-وما هما الجوابان الآخران؟
قال:
-في التصليح.. أو عاطلة فحولناها إلى كنتور*
قلت:
-أحقاً.. تسأل مرضاك عن مجمداتهم؟
قال وهو يرفع حاجبيه اهتماماً:
-طبعاً.. لأن الحديث عن فرزنة الخضار هو وسيلة مهمة من وسائل العلاج الذي أتبعه مع مرضاي.. فإذا كان الوقت ربيعاً نتحدث عن تجميد الباقلاء وعصير النارنج وإذا كان صيفاً نتحدث عن تجميد البامية والفلفل والباذنجان وإذا كان الوقت خريفاً نتحدث عن كبس التمور وحفظ معجون الطماطم وهكذا...

قلت لنفسي: هل هذا الطبيب مجنون جداً.. أم عاقل جداً.. يقطع علي طريق الصعود إلى أعلى كلما أردت إخباره أن الدورق الذي خلف عيني مملوء بالماء لا بالحجارة وكلما سألني أحد:
-ما بك؟

سال الماء منه دمعاً مدراراً لا يليق إلا بطفلة صغيرة رفضت أمها أن تصطحبها معها إلى السوق القريب من البيت.
-.. ولكن ما بك؟

خلته يرفع إصبعيه بشارة النصر من خلف زجاج الحافلة، ثم فهمت بأن سمك الزجاج يجعله يستخدم لغة الإشارات ليخبرني بأنه عائد بعد شهرين.
-وهل عاد.؟
-ثماني سنوات مضت ولم يعد.

أعجب من الخيال طبيبي هذا، فقد طلب مني بعد ذلك أن أقول أي شيء يخطر على بالي، عدا حكاية الإصبعين المرفوعين بشارة النصر، ربما لأنه مل سماعها، وأن لا أتردد في قول ذلك الشيء مهما كان غريباً أو خارجاً عن المألوف.. كان قميصه مخططاً بألوان متدرجة تعود موضتها إلى عقود مضت، وعندما قلت له ذلك -حسب طلبه- قهقه ضاحكاً ثم قال:
-أحقاً يبدو لك كذلك.. لا بأس.. لماذا لا تدعيني أسألك بكم صمونة حجرية يستبدلون كيلو الطحين في منطقتكم؟
قلت له:

-بثلاث.

قال: في منطقتنا بأربع ثم ضحك وأعاد ظهره إلى الوراء وتنهد بعمق

إنه يضحك كثيراً هذا الماكبير.. والمخرج لم يطلب منه سوى أن يجعل وجهي يبدو أقل بؤساً مما هو عليه ببضعة قراريط، فلماذا يسأل كل تلك الأسئلة.. ويطلق كل تلك القهقهات.. قلت:

-وشعرك أيضاً يبدو كالباروكة.. هل أنت أصلع؟

قال:

-كلا

توقعت أنه يستغرق في نوبة ضحك جديدة ولكنه لم يفعل إنما صمت قليلاً ثم قال:

-هل أعطوكم علبة معجون طماطة في حصة الأسواق المركزية لهذا الشهر؟

قلت له:

-ليس لدي دفتر للأسواق المركزية

خلته قد لُدغ بثعبان خفي تسلل إليه من تحت المنضدة إذا انتفض من مكانه فجأة وجر نفسه إلى أمام وقال:

-ولكنك موظف.. أليس كذلك؟

قلت له:

-نعم

قال وهو يحرك يديه بحركة تشبه التأنيب:

-إذن لماذا أنت بدون دفتر؟

فهمت قصده من السؤال جيداً ولكني أجبته متظاهرة بعدم الفهم عن عمد:

-بلى أنا أحمل شهادة ماجستير في الإحصاء

قال:

-كلا.. أقصد الدفتر.. لا الشهادة

قلت له:

-دكتور.. أنا لم أجئ إليك لنتحدث في شؤون الحصة التموينية ودفتر الأسواق المركزية.. أنا غاب عني إنسان عزيز.. وهو بعيد عني منذ ثماني سنوات.. ولا هو يستطيع المجيء إلي ولا أنا أستطيع الذهاب إليه.. فماذا أفعل؟

قال وقد تغير صوته وكأنه أصبح يأتي من عالم آخر:

ألا زلت تُحبينه؟

قلت له وأنا أشعر لأول مرة بأنه قد بدأ يفهمني؟

-وأشعر بأني أصبحت نصفين.. نصف هنا.. ونصف هناك

قال بعد صمت:

-إن الأمر لا يستدعي سوى صورة فورية وهوية أحوال مدنية وبطاقة سكن.

قلت له:

-تقصد جواز السفر؟ إنه يستدعي أكثر من ذلك بكثير

قال:

-كلا.. أقصد دفتر الأسواق المركزية..

قلت بضيق:

-دفتر الأسواق المركزية مرة أخرى؟ وما علاقته بما أشكو لك منه؟

قال بعصبية:

-ألزيت ماما ألزيت.. زيت الذرة التركي.. إنه يباع بضعف سعره قرب باب الأسواق.. والسكر ارتفع سعره مع ارتفاع سعر الدولار وأصبح بـــ (٥٠٠) دينار للكيلو الواحد.. أي أنك تربحين حوالي (١٠٠٠) دينار إذا ما بعته في باب الأسواق.. هل أنت في عالم آخر أم ماذا؟!

ثم أعاد ظهره مرة أخرى إلى الوراء وقال:

-لا تأتي إلى الجلسة القادمة إلا ومعك دفتر الأسواق المركزية.

لم أجد الطلب غريباً.. بل وجدته ماكراً لطبيب يعتقد أن بإمكانه أن يشد غيمة سابحة في السماء، بحبل غليظ، ويسحبها إلى أسفل لكي تمشي على الأرض.. لذلك حملت ألبوم صور تذكارية كنت أريد لطبيبي أن يراها ووضعته تحت دفتر الأسواق المركزية ثم جلست وتركت الاثنين على حافة مكتبة. قال وهو يرفع الدفتر من فوق الألبوم:

-ما هذا؟

قلت:

-إنها صورنا.. أنا وهو..

قال وهو يقلّب الألبوم بفضول كعادة كل البشر الذين يطلعون على صور غيرهم التي لم يروها من قبل:

-كنتم فعلاً عائلة سعيدة

قلت:

-وأصبحت نصفين.

قال:

-نصف هنا.. ونصف..

رفع رأسه وقال محاولاً التذكر:

-أين قلت؟ في الأردن أم في اليمن أم في ليبيا؟

قلت له:

-لا يهم.

قال وهو يغلق الألبوم بقوة وكأنه يرديه بضربة قاضية:

-هذا هو الدفتر إذن.. حسن.. ألم تسألي عن اليوم الذي تتسوق فيه وزارتكم ومن أي سوق؟

قلت له:

-بلى.. إنه الثلاثاء

قال:

-هذا عظيم.. نحن إذن نتبضّع من سوق واحدة.. إذاً يمكنني أن استعمل دفترك في الأشهر التي لا تحتاجين فيها إليه.

قلت له:

-بالطبع يمكنك ذلك.. ولكن دكتور انتظاري قد طال وأنا أشعر بأني..

لم يدعني أكمل كلامي إنما قال وكأنه يفكر بصوت عال:

-سأحتاج هويتك في هذه الحالة

قلت له:

-خذها.. ولكني أسأل نفسي دائماً هل أنا أنتظر الشخص نفسه.. أم أنتظر ماضياً ذهب ولن يعود كصورة من صور هذا الألبوم..؟

أتعرف بماذا يذكرني غيابه؟ بجارنا الأسير الذي عاد في العيد الماضي من إيران بعد ست عشرة سنة قضاها في معسكر قرب الحدود الإيرانية الروسية.. أولاده لا يعرفونه.. وبناته يخجلن منه وكأنه رجل غريب.. أليس هذا مؤلماً للغاية؟

قال:

-وماذا فعل؟

قلت وأنا غير متأكدة عماذا يتحدث:

-من؟

قال:

-جاركم؟

قلت:

-ما زال يتأرجح

وضع الدفتر مع هويتي على جنب ثم قال:

-أحذية؟

قلت له:

-ماذا؟

قال:

أحذية رجالية.. ألم يوزعوا لكم الأحذية الرجالية في الجمعيات الاستهلاكية لهذا الشهر؟

قلت له:

-نعم.. وزعوا.. هل تحتاج واحداً؟

قال وقد اختفت ضحكته تماماً:

-كلا.. لست من هواة الأحذية.. ولكن ماذا يوجد في جمعيتكم أيضاً؟ قلت له وأنا أرفع الألبوم من على مكتبه وأستعد للمغادرة:

-الدجاج.. إنهم يوزعون الدجاج.

قال دون حماس كبير:

-مدعوم؟

قلت له:

-مدعوم

ثم أخذ يتحدث عن الفرق بين مذاق الدجاج المدعوم والدجاج غير المدعوم وقال إنه لم يجرب مذاق أي منهما شخصياً إنما عرف ذلك عن طريق السماع ولكنه سيستطيع التأكد من ذلك بنفسه إذا ما جئت إلى الجلسة القادمة وأنا أحمل معي دفتر الجمعية الاستهلاكية. وكان صوته قد أصبح ضعيفاً ومتعباً وكأنه قادم من جوف صندوق للتجميد احكم غطاؤه جيداً لأنه لم يعد صالحاً للعمل منذ فترة طويلة.

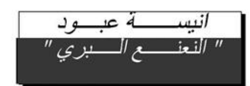
- العراق -

**خزانة ملابس*

**نوع من أنواع الخبز يصنع في أفران حجرية.*

□□□

قراءات ... قراءات ... قراءات



هي امرأة تأتي من البحر حاملة وهج الأنوثة البكر. البحر هو المطلق الناتي عنا المتجسد فينا، نأتي منه إليه، ويرحل عنا إلينا... نتزود منه بأحلامنا ونعيدها إليه حزناً وشقاء وقذارة... ونحلم: سنعود منه أنقياء لتنفتح حلبة صراع جديدة، وتظل أشواق أرواحنا متجهة نحوه.

هي امرأة تأتي من البحر، تلبس قميص المرأة الأولى.. القميص هو الجسد، والجسد من تراب وماء وضوء، فيه ينمو النعنع البري ويحاصره التصحر، ويلهمر الرصاص.

تسألني الصديقة الشاعرة في الإهداء المكتوب بخط يدها على الصفحة الأولى من روايتها "النعنع البري" :"هل للنعنع جدوى في زمن التصحر ورائحة الرصاص؟!" ثم تعلن: "ها أنا أحاول أن أزرع شرفات الأصدقاء بالحبق والنعنع"

سلمت يداك يا صديقتي... لقد أعدتِ إليَّ الكثير من أشياء مملكة طفولتي البائدة... كانت شقاء كلها... الوجوه الشاحبة، والأجساد الناحلة والأقدام الحافية، والرقع التي كنا نسميها ملابس، والجوع والأوبئة، وخبز الذرة البيضاء الذي يقسو قسوة قلب الزمان، وخبز الشعير الذي يصعب ابتلاعه... و...

وكانت أشياء أخرى... الرعد والبرق والمطر والجداول و"الغبابيط" والربيع... والزوفا والهندباء وحب الديس "ثمر العليق" والسليين "العكوب" والقرص عنة وسواها... وهذه كلها كانت ولا زالت نعمة للفقراء ورحمة.... وكانت سهرات الشتاء وحكايات الجدات والأمهات، وليالي الصيف المقمرة وشيطنات الطفولة البريئة...

وكانت الوجوه التي اختفت وراء حائط الموت... وكم كان الموت أليفاً وكم كان رحيماً وحنوناً في ذلك الزمن!

أما الأنقياء يا أنيسة فقدرهم أن يظلوا يزرعون الحبق والنعنع من جيل إلى جيل، وأن يظلوا سدنة قدس أقداس إنسانية الإنسان.

....

...

هل تراني شططت فمضيت وراء الذكريات والتداعيات غير النقدية الصرف؟ وهل يحق للقارئ أن يدوّن على هامش ما يقرأ بعض تداعيات أفكاره وذكرياته؟

أرى وجوه النقدة الصارمين تسدد إلى أسئلتي السائجة نظراتها الشزراء فتعتريني قشعريرة البرداء.. ألا يُقال إن القراءة نقد، والنقد "علم"... والعلم لا يكون علماً إلا إذا أزاح العواطف جانباً..... ونضع أيدينا على قلوبنا... فأين نذهب بهذه القلوب؟

وأعود إلى "النعنع البري" التماساً للدفء. فالرواية مسعى إلى إضرام الجمرات التي طمرها الرماد، ونداء إلى الشمس كي تطلع، فعالم الأطماع والأنانيات بارد وملوث...

السؤال الذي تصدّر الأسئلة التي راودتني وأنا أقرأ رواية السيدة الصديقة أنيسة عبود هو: هل مضى زمن الشعر إلى غير رجعة وجاء زمن القصة والرواية كما يزعم الزاعمون؟

رواية "النعنع البري" تقول: لا!

إن القصة القصيرة تجنح نحو الشعرية والشعر يجد له ملاذاً في الرواية.. وهو اليوم، كما هو دائماً، إحدى الركائز الأساسية لكل عمل فني جدير بهذه الصفة.

يدخل الشعر فضاء الرواية صاخباً مجلجلاً حيناً، أو يدخل لطيفاً وديعاً متسللاً على استحياء لكنه يثبت وجوده الجميل في كل مشهد، وإذا كان النقدة الصارمون يرهقوننا بأسئلتهم التخصصية- المنهجية ألا يحق لنا أن نسألهم:

متى سيدرسون ويحللون" علمياً" ظاهرة الشعرية التي تزداد سطوعاً في الكثير فالكثير من الروايات والقصص.

وإذا راودنا السؤال: هل أنيسة عبود شاعرة أولاً ثم قاصة فروائية ثانياً؟ وجدنا أنفسنا أمام باب موصد جيداً.. إن أنيسة شاعرة وقاصة وروائية أولاً وأخيراً!

فلا تخلو قصة من قصصها من الشعر ولا تخلو قصيدة من قصائدها ولا مقالة من مقالاتها ولا خاطرة من خواطرها من قصة أو ما يشبه القصة... أما رواية "النعنع البري" فهي رواية شعرية أو قصيدة روائية...

أما الذين يحافظون على نقائهم فقدرهم أن يفعلوا ما يفعلون، فإذا انصرفوا عن فعله كفوا عن أن يكونوا أخياراً... وماذا يفيد

"الإنسان إذا كسب العالم وخسر نفسه؟" وأما المرأة التي تأتي من البحر... فهي لا تأتي من البحر ولا تذهب إليه.... هي البحر والأشياء، وهي جسد البحر والأشياء، وهي حلم الناس الأنقياء... إنها في الأشياء ومنها وإليها، ولا عوائق ولا حواجز. وحين تصير رمزاً للحساب "القادم" لا تخرج عن كينونتها الحلمية.

قبل أن تصل إليّ "عود النعنع" بيومين كنت قد أكملت قراءة رواية الأستاذ سليم عبود "سنديان الذاكرة" الصادرة عن "مطابع مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر" في (١٨١) صفحة، ولم أكن أعلم أن الأستاذ سليم هو شقيق السيدة أنيسة... وكنت قبل ذلك قد قرأت جل ما كتبه مبدعون آخرون من شعراء وروائيين وكتاب قصة من المنطقة الساحلية وفي المقدمة ما كتبه "مارون عبود" الساحل السوري الأديب الساحر يوسف المحمود الذي انطق في قصصه القصيرة والطويلة أشياء المنطقة من أحجار وأشجار

وبيوت وينابيع كما ينطق الناس، وسجل تسجيلاً مدهشاً كلام البسطاء ولهجاتهم وقدّمه في غلالات من السحر، كما فعل سلفه اللبناني الكبير مارون عبود مما وضع الأسس لإقامة متحف للكلام ومتكلميه، وللمكان وساكنيه، ثم جاءت أعمال المبدعين من الجيل التالي ليتكامل المتحف العجيب.

إن العنصر المشترك بين أعمال هؤلاء أو بين أكثرها هو جو الريف وناس الريف البسطاء الذين "يحملون الكوكب" على كواهلهم، ومن عرقهم تفيض الخيرات المادية التي يتقاسمها "السادة" ويظل البسطاء أغنياء "الروح".

وهذه الأعمال التي تشترك بالأساس الواقعي تتنوع وتتباين من حيث هي فن... وهذا التباين النوعي- الفني يثبت غنى نظرية الانعكاس التي قالت بها الواقعية التي يكثر في أيامنا مغدورروها ومتهموها بكل ما هو قبيح، بل ويحملها بعضهم مسؤولية انحطاط العالم. أما جوهر المسألة فأراه مرتبطاً بقدراتنا الذاتية وباتساع آفاقنا الثقافية وبإخلاصنا للناس ولقضية الأدب والفن. فهذا ما يجعل أعمالاً موضوعها واحد تقريباً متمايزة جوهرياً، ولكل منها خصوصيته وفرادته. إن "سنديان الذاكرة" و"النعنع البري" مثال جلي على هذه المقولة. فالعملان جيدان ومختلفان وجذرهما واحد.

السيدة أنيسة عبود ترى أن الحياة "ليست أكثر من نافذة "افتحها وقف أمامها سترى العالم كله يخرج إليك، سيندلق أمامك.." "إن ذلك مجرد نقرة صغيرة على نافذة الدماغ، ويمر الزمان، كخيط يمر... كرمل يتسرب من الأصابع" (ص٥) وتتوالى النقرات على "نافذة الدماغ" تنفتح نوافذ الذاكرة.. نعبر الأماكن والأزمنة.. نكبر وتكبر معنا الأشياء والهموم، فتبدل وتغيب وجوه وتترك ملامحها مناديلَ ترفرف على نوافذ تنفتح على نهر الزمن. والنهر لا يلتفت. ونهر "الشحادة" يسير هو الآخر ولا يلتفت. فهو كالزمن لا يرحم ولا يتذكر.. وهو كالزمن تسير حياتنا على ضفتيه وتصير حكايات، منها البهيج المفرح ومنها المخيف المحزن... ومن منا الذي ليس له "نهره" أو جدوله أو ينبوعه الذي يسقي أزاهير ذكرياته ولا يرتوي عطشه وحنينه إليه؟

رواية "النعنع البري" تشكل، مع روايات نسائية سورية أخرى قرأتها في الأسابيع الأخيرة، ظاهرة ملفتة للنظر، هي ظاهرة الخوف على مستقبل تطورنا الاجتماعي، وعلى قيمنا السلوكية الخاصة والعامة. إن الأخطاء الفاحشة تنمو في كل مكان ويستفحل خطرها حتى تكاد تصير المعيار لا الاستثناء، والذين ابتلوا بالمعاصي، كل المعاصي، يمارسون معاصيهم في وضح النهار، والويل لمن يهمس في آذانهم مذكراً إياهم بأن ما يفعلونه غير لائق. أما التشكيك ببعضهم فقد يعتبر تهمة. وأبطال الكثير من تلك الروايات قرويون فقراء ضحى أهلهم بالكثير من أجل تعليمهم ثم انتقلوا إلى المدينة وضاعوا فيها... لقد حلم الكثيرون منهم بالخروج من عتمة الماضي الحزين واليائس، حيث ولدوا، إلى صباح مشتهى تسود فيه عدالة أو بعض عدالة، وتكون للعلم فيه قيمة أو بعض قيمة، وأن يكون للخراف البشرية في مروج الحياة مرعى آمن ومرتع. وقد ناضل بعضهم وسجن واضطهد في سبيل الخروج من ذلك النفق الكابوسي... وكان الخروج منه مريعاً.. فالصباح كان كاذباً والنفق القديم البغيض متصل بآخر كوابيسه أدهى وأفظع... فينكسر أناس ويتقهقرون مذعورين، ويقف آخرون على المفترق بين السلب والإيجاب ثم يختفون، وتزل أقدام وتكبو جياد ثم تنهض لتجد أن كبوتها قد لوثت إهابها الذي كان موضوع افتخارها وسمتها المميزة. ويختفي آخرون أجساداً وحضوراً مجتمعياً ليصيروا موضوع حلم رمزي أسطوري برجعةٍ ما، في يوم ما، يذكرنا ببعض ما كتب عن عودة المسيح أو المهدي المنتظر في آخر الأزمنة "لفصل القمح عن الزؤان" وقد

اختارت السيدة أنيسة عبود مثل هذه الخاتمة لروايتها وتركتنا ننتظر رجوع "عليا" بطلة الرواية التي اختفت اختفاء عجائبياً وتركت معارفها في حال من الحيرة والقلق.

لكن "عليا" الدكتورة التي كانت تُدرّس في الجامعة ثم فصلتها من وظيفتها تلك "طالبة" ابنة متزعم كانت تغش في الامتحان، لم تختف اختفاء كاملاً... إنها تظهر ظهورات غرائبية وتترك إشارات ذات مغزى... فأحد الصيادين يذكر أن امرأة تظهر على الشاطئ حاملة بعض النسخ من كتاب بعينه وتحرقُ تلك النسخ لتذرو الريح رمادها... والكتاب هو ديوان الشاعر الكبير "علي" الذي يشهد على تخاذله وانهياره أمام قسوة الواقع... وكان أحد رموزه اللقاء في الرواية... ثم ما نلبث بعد غياب "عليا" أن نراه يظهر نادماً على فعلته... وتبقى آفاق البحر مشرعة بانتظار قدوم المرأة التي تكرر الحلم، في أكثر من مكان من الرواية، بعودتها مرتدية قميص جسد جديد لتلتقي الرجل الذي لم تلتق به في حضوراتها السابقة، فبقي العالم مسرحاً لليل ومرتعاً للخفافيش والذئاب من البشر الذين يتكاثرون ويزدادون ضراوة.

ومع التطلع إلى الآتي يكون تطلع إلى الماضي.. ثمة حنين إلى زمن الجدات والأمهات... إلى حكمتهن وعذاباتهن وأغنياتهن.

فجوهر الحياة واحد والمتغير هو القميص- الجسد... والمتجلي - المتجسد واحد، أما المختلف فهو الزمان والأماكن. ومع تغير الأماكن- من الحقل إلى الجامعة، من النهر الصغير إلى البحر، من قرية ضائعة بين الصخور والأحراج إلى باريس.. متسع فسيح للقول، والسيدة أنيسة لديها الكثير وتريد أن تقول ما لديها كله، تريد، على طريقتها، أن ترسم لوحة واسعة لهموم هؤلاء الذين جاؤوا إلى المدينة حالمين بالخلاص فالتهمهم غول المدينة أو شوههم... وكي يبقى القول في إطار جنسه الفني ومنسجماً مع النسيج الروائي تنوع الكاتبة أساليب القول تنويعاً كبيراً حتى إن القارئ ليدهش، وقد يخيل له أن خللاً ما قد وقع ثم ما يلبث أن يكتشف خطأه. فالمؤلفة تنتقل من الكلام مع المخاطب إلى المنبثق من الذاكرة، ومع الذي في المدينة إلى المتنكر في القرية أو في أي مكان آخر، وهي تستحضر من خيالها محاوراً يعرف شؤون نفسها وشجونها كما تعرفها هي، فيحتدم الحوار أو يرق ويلين،... وتكون هموم الذات والجماعة، وصولاً إلى الإنسانية، محور الحوارات كلها، وهدف تطلعات الكاتبة كلها، وليس نادراً اتكاؤها على الرسائل للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه بالحوار.

إن "الذئبية" في "النعنع البري" ليست وقفاً على فئة اجتماعية أو طبقة دون سواها. إنها موزعة على الجميع... والفرق بين فئات الذئاب يرجع إلى قوة الذئب أو هزاله وضعفه. الذئاب الهزيلة تسطو على الكائنات البائسة، أما الذئاب المعلوفة جيداً فتمارس ذئبيتها على الجميع في الساحات المضاءة بنور الشمس وفي القصور الفخمة كما تمارسها في الأسواق التجارية والبورصات وغيرها.. لكن صورة الذئب الهزيل الذي يفترس أخاه الفقير تبدو أقبح من سواها من عمليات الافتراس في الرواية... وقد يرجع السبب في ذلك إلى كون بطلة الرواية "عليا" رأت ما حدث فخرست من هول ما رأت خرساً مؤقتاً... ثم رافقتها الكوابيس حتى اختفائها، وظلت الكراهية تتأجج في كيانها كلما رأت بائع "عرانيس" الذرة أقطع اليد الذي افترس الفتاة الخرساء الصغيرة الفقيرة وهي تصرخ ولا أحد يسمع صراخها سوى الصغيرة "عليا"... أما المجتمع فقد انتقم من الضحية شر انتقام لأنها حبلت... إذ وصمها، وهي الخرساء، بالسقوط ثم قتلها جسداً بعد أن أدانها معنوياً.

وبقي الذئب يبيع "عرانيس" الذرة أمام مدرسة البنات.

وتبقى اللحظات الحاسمة التي نضيعها، لهذا السبب أو ذاك، هي اللازمة الحزينة التي تنبثق منها إيقاعات الرواية النغمية والفكرية، لتعود إليها مع النغمات الختامية لكل مشهد تقريباً، ومن ثم تعلو وتهيمن لتشكل خلاصة الإيقاعات كلها... إن رمل الزمن يتسرب من بين أناملنا، ومعه تضيع اللحظات التي نكتشف بعد فواتها أنها كانت أساسية، ونحزن لأننا أضعناها ونندم حين لا يجدي حزن أو ندم.

في الرواية أكثر من وجه منفر وفيها أكثر من وجه مُحبب. والنفور والحبُ معللان فنياً... وثمة وجه واحد محايد أو شبه محايد كالقدر هو وجه (سامي) تلميذ (عليا) في الدراسات العليا الذي يقدم لها الكثير من الخدمات الصغيرة، فهو ابن أحد الميسورين، وموضوع غيرة الشاعر الكبير (علي) ومع ذلك يبقى شخصية غامضة إضافة إلى حيادها. فهو يأتي ويذهب ولا نعرف شيئاً عن انتمائه الحقيقي ولا عن "خيره أو شره" كما يقال.

الوجوه النقية المحببة موزعة على الجنسين وكذلك الوجوه القبيحة.. وقد يكون وجه (العم صالح) الوجه الأنقى والأحب... فهذا القروي الحكيم يربي الشاعر الكبير (علي) على الاستقامة في صغره وتعصمه ذكراه من التردي والسقوط في مواقف كثيرة... وحين يغلط (علي) غلطته الكبيرة تتهمه (عليا)، غيابا، بأنه خان ذكرى العم صالح، وكأن ذلك شتيمة كبرى.

في الرواية أيضاً أشارت إلى بداية دخول الأفكار الثورية إلى الريف... لكن أسماء وشخوص الذين أدخلوها إليه تطل علينا إطلالات عابرة وضبابية... ونظل لا نعرف عنها سوى الأسماء.

أما شقاء القرويين والقرويات فتطالعنا نماذجه حيثما يممنا وجوهنا.

ثمة أماكن في الرواية تدافع فيها الكاتبة عن المتعلمات من النساء، وتكون صورتهن أكثر إشراقاً في نظرنا حين لا يتعالين على أمهاتهن البسيطات... أما حين يقارنّ حالهن بأحوال اللواتي لم تتح لهن الظروف لنيل قسطهن من التعليم فنشعر بشيء من الضيق إذ ينسى بعضهن أن أولئك اللواتي يقارن أنفسهن بهن أكثر بؤساً منهن ومنا... وبالتالي يحتجن إلى مزيد من العطف والتعاطف.

إن روائياتنا المجيدات يعالجن أموراً شديدة القتامة في واقعنا. وما يلفت النظر هو أنهن لا يغلقن نافذة الأمل...

الدكتورة هيفاء بيطار في روايتها "امرأة من طابقين" تترك نافذة الأمل بالخلاص مفتوحة عن طريق عودة البطلة إلى نقائها وصفائها... والسيدة نعمة خالد تتركها مفتوحة بخلاص البطلة ونجاتها من قبو الموت الرهيب الذي له هيئة قصر في " البدء" والسيدة ماري رشو تفتحها على أمل العودة إلى الوطن في روايتها "توليد ثانية"... والسيدة أنيسة عبود لا تغلق نافذة الأمل في "النعنع البري" فثمة من يحلمون بعودة المرأة من البحر... أما السيدة التي تبقيها مفتوحة على أساس واقعي مجتمعي فهي السيدة أميمة الخش في روايتها "التوق" إذ ترينا الأبطال الإيجابيين يلتقون بالبسطاء على أرض الواقع للنهوض إلى الدفاع عن الأرض والماء.

وتبقى رواية "النعنع البري" عملاً مميزاً.. تبقى القصيدة الأجمل بين القصائد التي خطتها يراعة الأديبة السيدة أنيسة عبود حتى الآن.

لقد عجنت المؤلفة طحين ما هو واقعي- أرضي بماء الغرائبي والماورائي فأعطتنا خبزاً له نكهته الخاصة...

"النعنع البري" رواية في (٣٧٠) صفحة من القطع المتوسط، من منشورات دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذقية.

- ميخائيل عيد.-

□□

قراءات ... قراءات ... قراءات

وهيب سراي الدين في روايته " مساحة من العقل "

ينبغي الاعتراف بادئ ذي بدء بأن صاحب رواية "مساحة ما من العقل" الأستاذ الأديب (وهيب سراي الدين)، يحوز طاقة

جيّدة في فن السرد، ويمتلك قدرة على الإمساك بخيوط عمله الفني، فهو يشدّها أينما يناسب، ويرخيها حيثما يلائم، في الأغلب الأعم، كما أنه يعرف متى وكيف يفتتح دائرة، ومتى وكيف يغلقها... وقد افتتح الكاتب روايته هذه بوصفه لبيت ريفي في قرية (المريجة) تعيش فيها امرأة منكودة الحظ تدعى(هدية)، وولد بائس أسحم البشرة هو ابنها (عنيدان).وهو الذي ولدته سفاحاً من (مرابع) من مرابعي شيخ القرية يُدْعَى (سحيمان).

وقد صارت (هدية) و(عنيدان) شخصيتين رئيستين في الرواية، كثر الحديث عنهما. كما ظهرت إلى جوارهما عائلة الشيخ (هداد) - شيخ المريجة المتسلط المتجبّر. وعائلة ثالثة هي عائلة (أبو مروان) التاجر المقيم في المدينة، وحليف شيخ المريجة وصديقه. وبين هذه العائلات الثلاث نشأت أحداث الرواية. ودارت حواراتها ونهض الوصف فيها، واستقام السرد، وبثّت الرؤى والرسائل التي جعلها الكاتب تتسلل حيّية بين ثنايا سطوره.

أ - شخصية الحكاية:

وملخص الحكاية في الرواية (هدية) التي صارت على كره منها زوجة للمرابع (سحيمان)، كانت تعمل خادمة في بيت الشيخ (هداد). وهي لم تكن زوجة مرابع، فقط، بل كانت ابنة للمرابع (هزاع الدوش) الذي تركها طفلة لم تلمس شفتاها ثدي أمها، لأن الأم ماتت لحظة الولادة...وقد أودعها والدها عند هذا الشيخ، لعله يلتقيها ذات يوم، وقد التقاها فعلاً في قرية مجاورة للمريجة تدعى (أم النسور).

وبين فراق الأب لابنته ولقائه بها دارت أحداث الرواية زمنياً، وهي أحداث تكشفت عن معاناة قاسية لـ (هدية) في منزل شيخ القرية، وعن قهر وإذلال لها، ولولدها (عنيدان) الذي ورث سواد البشرة عن أبيه.

أما (عنيدان) هذا، فقد تعرّف إلى أستاذ القرية، واسمه (سلمان)، ولازمه كظلّه، وتعلم منه أشياء هامة، كان أبرزها أن له حقاً عند الشيخ (هدّاد). وتمثّل هذا الحق بالفرس (الصهباء) التي رمت (سحيمان) عن متنها، فدقت عنقه، ومات...وقد كانت هذه الفرس غالية على نفس الشيخ، فرفض طلب (عنيدان) بقوة، علماً بأنه هو الذي دبّر قتل أبيه، لأن هذا المرابع كاد يهزم ذات مرة ولي نعمته في سباق للخيل، قام في القرية، فحقد عليه شيخها، ودبّر له مؤامرة أودت بحياته.

وإذ يصر (عنيدان) على حقه، انسجاماً مع العرف، ومع مغزى (قصة الثور غدور) التي رواها له معلمه سليمان، تثور ثائرة الشيخ، ويدبر له ولأمه (هدية) عملية تهجير من القرية، إذ يتفق مع (أبو مروان) على أن يعمل الاثنان في منزله خدماً، مقابل لقمة العيش، فحسب.

وفي المدينة - حيث (أبو مروان) - تتطور الأحداث، وتتعقد الأمور، فتنشأ علاقة حب مابين (عنيدان) وابنة (أبو مروان): (هيفاء) وتحمل (هيفاء) من (عنيدان) سفاحاً، مثلها مثل (هدية). ثم تجهض حملها، وتزوّج إلى مهندس زراعي يدعى (مازن الخضراوي).

ولكن (عنيدان) كما أبْعد مع أمه من (المريجة) أولاً، أبعد ثانياً من منزل (أبو مروان) إلى بناية شاهقة في المدينة، في قبوها ملهى ومرقص. وهناك نراه يعمل نادلاً في الملهى، ثم يضيق ذرعاً بعمله المهين هذا، وتنتهي حياته بالسقوط من سطح البناية، فيموت كما مات أبوه سقوطاً من على ظهر الفرس (الصهباء)...!

أما الأم فتعود إلى بيت (أبو مروان)، ثم تنتقل إلى العمل خادمة، في بيت (هيفاء) زوجة (مازن) التي كان يمكن أن تكون كنة لها لولا موت (عنيدان)، ولكن الفروق الاجتماعية لا تسمح لهيفاء البيضاء بالاقتران بعنيدان الأسود.

وعندما تقرر (هيفاء) السكن في قرية (أم النسور) مع زوجها (مازن) تلتقي (هدية) بأبيها (هزّاع الدوش) لتقول له في آخر الرواية "أنا امرأة صالحة، أنا بريئة أطلب من السماء ثانية أن تعاقبهم ياوالدي"- (الرواية ٣٧٨).

ب - رسالة الرواية وفكرتها:

كانت تلك خلاصة مركزة لابدّ منها للرواية، لتحديد ما اكتنزته من معان ورؤى وتسَط ما بدا على صفحة بنائها من جمالات أو هنات، سنعرض لها في السطور القادمة.

فقد اكتنزت هذه الرواية رسالتين اثنتين ظهرتا حييتين بين سطورها، وهما الانتصار للحق والعدل أولاً، ثم الانحياز للفلاحين ثانياً. وبيان ذلك في أن المعلم (سلمان) يفتح عيني (عنيدان) على حق له عند شيخ المريجة (هدّاد)، وهو ثمن دم أبيه. وقد تجرأ هذا الفتى -ابن الخادمة والزانية معاً- على المطالبة بحقه!

وناصره في ذلك معلمه (سلمان). ولكن الاثنين دفعا ثمن هذه الجرأة على المطالبة بالحقوق، الإبعاد عن (المريجة)؛ فعنيدان أبعد إلى المدينة، و(سلمان) نُقل، قسْراً، إلى قرية (أم النسور)- قرية الثلج الدائم.

أما الانحياز إلى الفلاحين، فقد تجسّد في قول المعلم (سلمان) للمهندس (مازن الخضراوي) - زوج هيفاء، وقد التقاه في (أم النسور): "الفلاحون هم أصحاب الأرض الحقيقيون، وهم الملاك الأصليون،

ولايجوز أن تنهب أرضهم لينقلبوا إلى أجراء فيها، فهذا ظلم اجتماعي"- (الرواية ٣٧٦). وقد جأر المعلم بهذه العبارات بعد أن لاحظ أن الدولة راحت تقسم أراضي (أم النسور)، بعد أن أعدّتها لزراعة التفاح المطوّر، إلى مقاسم لتبيعها للأغنياء وذوي النفوذ والجاه، من غير الفلاحين القاطنين فيها.

والحقيقة أننا لولا هاتان الرسالتان في الرواية، لألفينا أنفسنا أمام رواية لا فكرة فيها، ولا دلالة في أحداثها. ولا يعقل أن تكتب رواية لمجرد إزجاء الوقت في قراءة صفحات لا يضيئها معنى، أو مغزى إلا اللهم إذا كانت رواية بوليسية أو تشبه الرواية البوليسية ... ولستُ أرى في لقاء (هدية) بأبيها (هزّاع) في قرية (أم النسور) وإعلانها عن براءتها أمام أبيها، مغزىً ما... فالأحداث لم ترتب على هذا الأساس أولاً. وثانياً: إنّ براءة (هدية) من ذنبٍ لا إرادة لها فيه لا تحتاج إلى برهان، أو إلى لقاء بأبيها، الذي تركها طفلة، ولم يعرف ماجرى لها من بعد... لذا فإن نهاية الرواية، على مافيها من مفاجئة، لم تُعطِ للرواية قيمة، أو معنى، أو مغزى... ولو أن عبارات البراءة قد صدرت عن الأب، لا عن الابنة، لكانت أجدى وأذهب في الدلالة، شرط أن نفهم الأب رمزاً للمجتمع الظالم القاسي، بلعناته المختلفة التي تعد لعنة الجنس أقواها هنا. ولكن الأب لم يكن كذلك في الرواية.

جـ - لعنة الجنس:

ومما تقدم يرى المرء أن لعنة الجنس، الذي أعقبه الموت في الرواية، قد لحقت بامرأتين هما: (هدية) و(هيفاء) ولِمَ لا؟ فكما اشترك اسمهما بحرف واحد، اشتركت شخصيتاهما بمصير واحد مع وجود الفارق. فقد اعتدى (سحيمان) على (هدية)، وتزوّجها، رغماً عنها، لجماً لألسنة الناس، ثم مات بمكيدة من الشيخ (هداد). وكذلك كرَّرَ (عنيدان) فعلة أبيه مع (هيفاء)، ثم مات، ولكن دون مكيدة...! وقد نجم عن هذه اللعنة ظلمان شديدان: الأول لحقَ بهدية، والثاني بهيفاء، ولكن مع الفارق أيضاً، فهدية المسكينة اليتيمة بقيت تعمل خادمة طوال عمرها، رغم تغيّر الأزمنة والمنازل، فهي خادمة عند الشيخ (هدّاد) في القرية، ثم عند (أبو مروان) في المدينة، ثم عند (هيفاء) في (أمّ النسور). وكذلك لحق الظلم بابنها (عنيدان)، فقد كان فتىً منبوذاً في (المريجة) لأنه ابن زانية، وصار فتىً مطروداً إلى المدينة، لأنه طالب حق، ومطروداً من منزل (أبو مروان)، لأنه أحبّ (هيفاء) بصدق، ولم يعبأ بالفوارق الطبقية مابينه وبينها، ولا بحاجز اللون، فهو أسود كالعبد، وهي بيضاء كالثلج...وقد امتدّت لعنة الجنس إلى (هيفاء)، فقد أجبرت بعد أن صارت ثيّباً على أن تتزوج من لا تحبّ، ولكنها لم تلقَ المعاناة التي لقيتها (هدية)، فهل كان انتماؤها الطبقي وراء ذلك؟ أم لأن تقاليد أهل المدينة تختلف عنها عند أهل الريف؟ أم لأنّ لها أمّاً استطاعت التغطية عليها، ولم يكن لهدية أم تفعل مثل ذلك؟؟

إننا إذن مع (هدية) أمام نفي متكرر وعذاب متتابع، دون أن يكون لهذا النفي وذاك العذاب تسويغ معقول، سوى حادثة الاعتداء على بكارة(هدية)..... وهو عدوان ليس لها إرادة فيه، بل كان قدراً عليها دفعت ثمنه قهراً مستديماً وعناءً مستمراً...!

د - الشخصيات:

وبالتأمل فيما سبق بدت لنا شخصية (هدية) شخصية مسطّحة سكونية ارتضت العمل خادمة طوال عمرها...! وماكان منها سوى أن تكيل السباب والشتائم للمرابع (سحيمان)الذي صار زوجها فيما بعد،

بطريقة تثير الاستغراب، فهي تسبّه وتشتمه، ليلاً ونهاراً، بعد موته (أو مقتله). وتكاد لا تعترف بأمومتها لابنها (عنيدان) لأن (سحيمان) أبوه...! وقد صوّرها الكاتب، في الأغلب الأعم، امرأة مجردة من عاطفة الأمومة، مهنتها الأثيرة، الشتم والسباب لابنها، دون أن تخالج نفسها أيّة نفحة من معاني الغفران لسحيمان، أو الحب الحقيقي لابنها (عنيدان). وفي هذا شيء من الغرابة حقاً...!

كما بدت (هدية) خادمة مطيعة في كل البيوت التي عملت فيها، وظهرت امرأة خوّافة جبانة لا تريد لولدها أن يطالب بحق دم أبيه من الشيخ (هدّاد)، فكانت الصورة المناقضة لصور بعض النسوة في روايات أخرى، مثل روايتي عبد الرحمن "شرق المتوسط" و"الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى"، فأم (رجب اسماعيل) في الرواية الأولى، تقول له، رغم سجنه وتعذيبه:"احذر يا رجب، الحبس ينتهي، أما الذل فلا ينتهي، لا تقل شيئاً عن أصدقائك... احذر... اتسمعني"- (شرق المتوسط؛١٤٤). فنحن هنا أمام أم تطالب ابنها بأن لا يذل رغم التعذيب والجلد والتنكيل، ونحن هناك أمام أم تطالب ابنها بالكف عن المطالبة بحقوقه خوفاً من العواقب الوخيمة. ولا تلقي بالاً للذل الذي تعانيه مع ابنها عند الشيخ (هدّاد)...! وكذلك كانت أم (طالع العريفي) في رواية (الآن... هنا)، لعبد الرحمن منيف. ثم إن شخصية (هدية) تقف أيضاً على الطرف الآخر من مصطلح (المومس الفاضلة) علماً بأنها ليست (مومسا). ولكنها مهمورة بلعنة الجنس التي تلبّستها. وإذا قارنا بينها وبين (شكيبة) في رواية (الياطر) مينة، وجدنا فرقاً كبيراً جداً، هو الفرق بين النموذج الحيّ الثائر الساعي لتغيير الأشياء وتحويلها، وبين النموذج الخامل المتقاعس الذي يخشى التغيير ويخاف التحوّل.

أما الابن (عنيدان) فقد كان فتىً كسولاً خاملاً، ضعيف البنية، قليل الحيلة. ورغم محدودية قابليته للتعلم، استطاع أن يستنتج قياساً على (قصة الثور غندور) أن له حقاً عند الشيخ (هدّاد). وقد طالب به، ولكن دون جدوى... وقد آل به الانتقال إلى المدينة أن يشعر بالحب، ويرتبط بعلاقة عاطفية مع (هيفاء). وليس من الإنصاف في ضوء ماقدّمه الكاتب- المقارنة بين فعلة (سحيمان) بـ (هدية)، وما جرى بين (عنيدان) و(هيفاء). فشرطا الفعلين مختلفان، فهناك في الريف اغتصاب وكره. وهنا في المدينة رضا وحبّ، وشتّان بين الأمرين.

ومن البدهي أن نشير إلى أن إعصار الحب الذي يهدم كل الأسوار كما يقول (نزار قباني)، ونبض القلب، وسيول العاطفة لا تعبأ بالفرق بين بشرة (عنيدان) السوداء، وبشرة (هيفاء) البيضاء... وقد هزئت المغامرة العشقية بين هذين الحبيبين بذلك الفرق وازدرته وهدمته، ولكن لم يكن ذلك جذرياً وعميقاً ودالاً، في ضوء ما آلت إليه الأحداث من بعد...

بَيْدَ أن لغزاً بقي دون حل في شخصية(عنيدان)، وهو في قرية (المريجة)، فقد اكتنف الغموض عادته المجسّدة بالنظر المستديم من سطح كوخه في (المريجة) إلى الثلج الأبيض في قرية (أم النسور). وقد كنت أتساءل: لماذا أغرم (عنيدان) بهذا النظر الدائم إلى الثلج الذي يغطي سطوح تلك القرية؟ وابحث عنه في صلة ما بالشوق الدفين إلى اللون الأبيض الذي سلبته الطبيعة والوراثة (عنيدان)... ولكن الأمر لم يكن على هذا النحو، فقد تكشّف السر في النهاية، ولم يعلن عنه الروائي، بل أجتهدت فيه اجتهاداً هنا، فربما كان هناك خيط خفي أقرب إلى أسرار الروح، ويتمثّل بانتحاء الحفيد إلى موطن الجد الجديد، حيث كان المرابع (هزّاع) يقيم. فهل كانت مداومة التطلع إلى الثلج وتأمل بياضه تخفي ميلاً فطرياً إلى انتماء (عنيدان) إلى براءة أمه من خلال انتحائه سمْتَ أبيها في (أم النسور)، أكثر من انتمائه إلى أبيه (سحيمان) المفهوم

بالغريزة والذي دفن في (المريجة)؟ أم أن (عنيدان) الأسود كان يتطلع إلى كل ماهو نقي صافٍ كالثلج في الحياة، استنكاراً منه غير معلن لسواد أخلاق الناس في المجتمع الذي ظلم أمه ظلماً عنيفاً؟؟ إنها تساؤلات لم نجد لها أجوبة في الرواية، وإن كنّا نجد لها إثارة أسهمت في شدّ القارئ وإيقاظ اهتمامه بما وراء السطور.

أما شخصيا الشيخ (هدّاد) و(أبو مروان)، وأولاهما ريفية، والثانية مدينية، فهما متشابهتان من حيث الجشع ونكران الحقوق، واستغلال جهد الفقراء والمعوزين من الناس، وعليه يمكن الاستخلاص أن إقطاعيي الريف كتجار المدينة، لا يهم أيّاً منهم سوى مصالحه ومنافعه وسمعته الاجتماعية، وما عدا ذلك فليذهب إلى الجحيم..! وقد نجح الكاتب (سراي الدين) في تصوير التحالف بين الفريقين، حين رسم المؤامرة مابين (هدّاد) و(أبو مروان) على المعلم (سلمان) أولاً، إذ نقل إلى(أم النسور) عنوةً، وعلى (هدية) وابنها، إذ اتفقا على نقلهما إلى المدينة، ليعملا خادمين في منزل (أبو مروان) مقابل لقمة العيش، فقط. فالرجلان لا يعنيهما البتّة تعليم (عنيدان)، مثلاً، ولا تطوير شأن هذه الأسرة المنكودة، لتتحرر وتحيا حياة إنسانية كريمة... ومن هنا فإن الجانب الخير في النفس البشرية لم يكن بادياً بوضوح في شخصيات الرواية، إلا، اللهم، عند زوجة الشيخ هدّاد التي كانت تعامل

(هدية) بشيء من العطف، على عكس كنّتها (أزهار) التي كانت زوجة قطيفان بن هدّاد، وكانت تغار من (هدية) الجميلة جداً.

وخلاصة القول هنا أن أيّاً من شخصيات الرواية قد أخفق في أن يكون رمزاً لمعنى، أو لقيمة، أو لفكرة، كما هي الحال في روايات أخرى، كرواية "المخطوفون" لعبد الكريم ناصيف، حيث مثّل (غالي بك) قائد السفينة، نموذج الصمود والإباء والخفوان. أو رواية "فوضى الحواس" حيث بدت (حياة) رمزاً للجزائر في ماضيها النضالي... ولكن هذا لا يعني أن الكاتب لم يكن على اطلاع على الأدب الروائي العالمي أو العربي، بل يعني أن ما كتبه هو خياره، وهو حرّ فيما يختار، ونحن أحرار في أن نحلل ونناقش كما حللنا وناقشنا.

والحقيقة، أن في الرواية إشارات عديدة تنم على ثقافة روائية جيدة للكاتب، ففيها إشارة إلى رواية "الدون الهادئ" لشولوخوف (ص٢٥٣)، وإلى رواية "الحرب والسلام" لتولستوي (ص٢٧٢)، وإلى رواية "لمن تقرع الأجراس" لأرنست همنغواي (ص٢٧٢)، وموازنة بين (هيفاء) وبطلة رواية "الساعة الخامسة والعشرون"(ص٢٧٥)، وهي الرواية التي كتبها كونستانتان جيورجيو وإشارة إلى رواية "الشيخ والبحر" لهمنغواي (ص٢٨٩). وثمة استثمار لآية قرآنية (ص٢٩٢)، وإشارة إلى أغنية شعبية من البيئة(ص٣١٦)، وإلى أغنية لفيروز (ص٣٢٨)، ولكن هذه الإشارات كلها لم تبلغ حداً يجعلها قابلة لأن تدرس تحت عنوان التناص في الرواية، كما هي الحال في بعض الروايات الأخرى.

هـ - العنوان:

وثمّة تساؤل آخر يطرأ على الذهن لدى التأمل العميق في عنوان هذه الرواية، فهو "مساحة ما من العقل". وهذا عنوان ضعيف الارتباط بمجريات الأحداث ومغزى الرواية، ولست أجد صلة له بالرواية سوى أن تكون صلة بنمو عقل (عنيدان)، ولكن هذا النمو لم يكن قوياً وذاهباً في كل الاتجاهات، فلم يقف هذا النمو وراء تحرّر العبد من عبوديته، ولم يحل دون عمله خادماً في منزل (أبو مروان) في المدينة، ولا دون قبوله العمل (نادلا) في الملهى الليلي في قبو البناية الشاهقة... صحيح أن (عنيدان) اكتشف العلاقة

مابين حال أولاد (سالم الكباس) وحاله، من حيث الحق في امتلاك الحيوان الذي قتل والد كل منهما، وأنه اكتشف أن الشغب في الملهى يؤدي إلى طرده منه، فشاغب، وطرد.... ولكن مساحة عقل (عنيدان) لم تمتدّ إلى أبعد من ذلك، كأن يطلب التحرر كاملاً من ذل الخدمة في المنازل على قوت يومه، أو كأن يجترح أعمالاً أكبر من المطالبة بثمن دم أبيه كالبحث عن سبيل للرزق يؤمن له حريته وكرامته واحترامه... إن هذا كله لم يحصل، بل الذي حصل فعلاً هو أن (عنيدان)، ذا المساحة الضيقة من العقل، لم يدر كيف زلّت به قدمه، وسقط من على سطح البناية العالية ومات... وبهذه الصورة كان موته مجانياً ورخيصاً... وفات الكاتب أن يجعله ثمناً لقضية كبرى ناضل دونها، كأن تكون اغتصابه عنوة للفرس (الصبهاء)، وذهابه لبيعها ليقهر الفقر، ثم مقتل الشيخ هدّاد له،وهو يمتطيها... فلو حدث ذلك أو ماهو قريب منه، لدلّ على أن موت (عنيدان) كان ثمناً لمحاول التحول إلى الفروسية والشهامة والسؤدد، من حياة ملأها الذل والاحتقال والخمول والبلادة...

وثمّة حيوز في الرواية تمّ استحضارها، ولكنها، في نظري، لم تُستثمرَ الاستثمار الأمثل، مثل حيّز السيارة والطريق، فالسيارة التي نقلت (هدية) و(عنيدان) من الريف إلى المدينة، والطريق الذي قطعته بكل مايراه فيه المسافرون من أشياء، لم يستغلا الاستغلال الكافي. ومن المعروف في الأعمال الروائية أن الطريق والسفر مهمازان كبيران لإغناء السرد، وإثراء الحوادث، وتنمية الكلام على أطوار الزمن الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل.

و - زمان الرواية ومكانها:

للرواية ثلاثة أزمان هي:

١ - زمن أحداثها، ٢ - زمن الخطاب فيها، ٣ - زمن تلقيها. ومن الصعوبة بمكان الزمان عن المكان في العمل الفني، إذ لازمان بلا مكان، والعكس صحيح. ونحن مع أحداث رواية "مساحة ما من العقل "إزاء أربعين عاماً من الأحداث، هي الأعوام التي قضاها (هزّاع الدوش) في قرية (أم النسور) بعد أن أودع ابنته (هدية) عند الشيخ (هداد). وهذه السنوات الأربعون لم يقع تحديدها بدقة. فقد عزف الروائي عن ربط الأحداث، على نحو مباشر، بالتاريخ السياسي العام، لتتضح العلاقة مابين المتخيل السردي والواقع الموضوعي، وترك الأحداث تبدو كأنها تسبح في فضاء مفتوح، ولا تحيل إلى واقع ملموس.... ولكن لدى التدقيق والإمعان والتأمل في بعض العبارات، يخلص المرء إلى أن الأحداث قد وقعت في الغالب الأعم، مابين عهد الانتداب الفرنسي، والحكم الوطني الأول في سوريّة بعد الجلاء، والدليل أمران: الأول أن مهر أخت المهندس (مازن) الذي دفعه (أبو مروان) كان بالليرات الذهبية العثمانية الموسومة بطغراء السلطان محمد رشاد (ص٢٢٩)، وهذا النوع من التداول النقدي كان يتم، على الأرجح، قبل عهد الاستقلال، وبعد رحيل تركيا بسنوات معدودات. والثاني يشير إلى زمن الحكم الوطني بعد رحيل فرنسا، ففلاحو قرية (أم النسور) يقولون: إنهم رأوا الطائرة لأول مرة في العام الخامس والعشرين، أي في العام ١٩٢٥، وهو عام اندلاع الثورة الكبرى ضد فرنسا، انطلاقاً من جبل العرب، وقد كانت تلك الطائرة طائرة فرنسية معادية تسقط حمولتها على الناس فتميتهم، أو تجرحهم... أما طيّارة الـ (داكوتا) فهي طائرة زراعية تستعمل لرش المبيدات الحشرية وعليها العلم الوطني، وهي غير حربية ولا خوف منها. وهذا ما أخبر به المعلم (سلمان) سكان قرية (أم النسور) - (الرواية ص٣٥٩). فهاتان إشارتان إلى زمن الأحداث الذي تقاسمه عهدان

سياسيان هما: **عهد الانتداب وعهد الاستقلال الحديث عن فرنسا.**

ولاشك في أن الكاتب قد أعمل قلمه في حذف مايريد، وفي إثبات ما يريد، كما أعمل خياله في سد الثغرات، وإقامة الجسور بين الأحداث، وربما ابتدع صلات من نوع مابين المراحل التي مرت بها (هدية) في حياتها البائسة تلك، وذلك من خلال استغلاله للزمن السردي الذي يختلف عن الزمن التاريخي للأحداث، إذ أن من شأن السرد أن يخرج الزمن من رتابته فترشق حركته، ويتخذ شكل شريط سردي. وهذا كله يتطلب احترافية في السرد وقدرة على التحكم في النسيج اللغوي. وهو ما أشرنا إليه في مقدمة هذه الدراسة.

ولكن الكاتب إذ سجّل إنجازاً في سردياته، فإن هنات بسيطة شابت نسيجه اللغوي كما سنرى.

أما مكان الأحداث، فهو على الأرجح في محافظة السويداء، وفي السويداء شهد الكاتب النور. والدليل على ما تقدّم أمران:

أولاً: إشارة الكاتب إلى أن (أم النسور)، التي ستجرَّب فيها زراعة التفاح لإنتاج أفضل أنواعه، تبعد عن العاصمةأكثر من مئة كيلو متر. وهذا بعد يماثل بعد السويداء عن دمشق. وثانياً: الإشارة إلى ارتفاع القرية التي هي موطن التجارب الزراعية، نحو ١٥٠٠م عن سطح البحر. وهو ارتفاع يقارب ارتفاع بعض قرى جبل العرب الأشم عن سطح البحر.

أما زمن الخطاب، أو كيفية سرد الأحداث، وطريقة التعامل مع تتابعها، فالملاحظ أن الروائي قد بدأ من وسط الحكاية، منذ أن صارت (هدية) و(عنيدان) يسكنان في كوخهما وحيدين بعد وفاة (سحيمان). وأثناء عمل (هدية) خادمة في بيت الشيخ (هداد). ثم بدأ شريط الزمن بالرجوع خلفاً على طريقة (الفلاش باك) السينمائية تقريباً. فقد عرفنا بعد صفحات، ومن خلال الذكريات، أن (هزّاع) كان مرابعاً عند شيخ القرية، وأن والدة (هدية) ماتت بعد ولادة (هدية) إثر نزيف دموي عنيف. فأودع الوالد ابنته عند من كان ولي نعمته، وسافر إلى جهة مجهولة(ص٤٨-٥٠). وينتقل الروائي من الماضي إلى الحاضر، ثم إلى المستقبل حيث يأخذ الخط الزمني للوقائع بالصعود نحو المستقبل. وتبدأ عمليات انتقال الأسرة المنكودة من مكان إلى آخر على نحو ما ذكرنا من قبل.

فالخط الزمني كان سهمه يرتسم على النحو التالي،حاضر، فماض، فحاضر، فمستقبل، وإذا قرئاه إلى شخصيات الرواية، كان، بامتياز، زمن (هدية) و(عنيدان)، فهو يبدأ من ولادة (هدية) وينتهي وهي في سن الأربعين، ويتخلل ذلك حياة (عنيدان) وموته.وقد عاش هذا على الأرجح نحو عشرين عاماً.

وقد كان تعامل الكاتب (سراي الدين) مع الزمن دالاً على خبرة،ومنتجاً متعة وسحراً، وفي هذه المعاني يقول الناقد عبد الملك مرتاض: "الزمن نسيج، ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لحمة الحدث، وملح السرد، وصنو الحيّز، وقوام الشخصية"- (في نظرية الرواية٢٠٧).

ز- اللغة في الرواية:

لاشك أن نسج الزمن الروائي، الذي ينتج هذه العوالم الجمالية السحرية يتوسل إلى هدفه باللغة التي يترجّى أن يملك الكاتب منها رصيداً جيداً من المفردات والعبارات وطرائق التعبير وتركيب الجمل. ولكن، الحق يقال، لم يكن وجه اللغة في هذه الرواية بالجمال الذي يتمناه المرء، ولم يقف على قدم المساواة مع فن السرد عند الكاتب، فانتابته بثرات شوّهت بعض قسماته، وحالت دون كمال بهائه. وسأسوق فيما يلي بعض الهنات اللغوية التي وقفت عليها في الرواية، والتي حالت دون رشاقة الأسلوب وسلامة التعبير وسمو الأداء.

ومن تلك الأشياء الشائهة:

- ص ١٧: قال الكاتب: "تصيغ الأفكار" و"الصواب: تصوغ والمصدر(صوغ).

- ص ٢١: قال الكاتب: "أحسّ كأن التحم نظام عقله" والأفضل: أحسّ كأن نظام عقله التحم.

- ص ٣٥: قال الكاتب: "اختمرت نفسه بحكايات" والصواب: "اختمرت حكايات بنفسه".

- ص ٤٥: قال الكاتب: "فطنت بهما" والصواب: "فطنت لهما. وتكررت تحية هذا الفعل المغلوطة في ص ١٧٠ وص٣٦٢.

ص ٤٦: قال الكاتب:"احتار المسكين" والأفضل : تحيّر.

- ص ٤٨: قال الكاتب: "كانت تهمل دموعها" والأصوب: كانت دموعها تهمل.

- ص ٤٩: قال الكاتب: في العام الذي حملت فيه مرجانة الصالح..كان عام جفاف". وهذا تعبير مرتبك مضطرب. وفيه تكرار. ولو حذف الكاتب كلمة (في) في أول عبارته لاستقام أداؤه.

- ص ٥٢: قال الكاتب: أخذت غيرة الطفولة نفسه"، والأفضل: استبدّت بنفسه مشاعر الغيرة الطفولية.

- ص ٥٣: قال الكاتب: "حطت حملها الثاني". والسائغ هنا: وضعت حملها الثاني.

- ص ٧٠: قال الكاتب: "انطلى بطيب النية"، والأفضل: "انصف، أو اتّسم، أو عرف.

وعلى الرغم من كل ماسبق، فإن (وهيب سراي الدين) القادم إلى عالم الأدب من دراسته الجامعية للتاريخ، إلى عالم الأدب، لم يكن غريباً عن الفن الروائي، فمغامراته في هذا الجنس الأدبي، قد خلّفت وراءه رصيداً جيداً، فهو صاحب سبع روايات، كان أولها رواية: "قرية رمان" وقد طبعها بدمشق عام ١٩٦٥. ومقابل آخرها رواية: "انشقاقات الفصل الأخير"،وهي من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٩٥. وبين تلك وهذه ثلاثون عاماً. ثم كانت هذه الرواية "مساحة ما من العقل"، وهي من منشورات وزارة الثقافة بدمشق في العام ١٩٩٦. ويضاف إلى ما سبق أربع مجموعات قصصية الأولى عنوانها "الرفيق" (دمشق ١٩٨٦)، والأخيرة عنوانها "عالم في سيرة (دمشق ١٩٩٤).

وهذا كله إن دلّ على شيء، فإنما يدل على أن وقفتنا هذه كانت بين يدي كاتب معروف، له باع في فن السرد حسن، ولكن "الحُسْنَ أو الحسناء لا تعدم ذاماً"، كما يقول شاعرنا القديم. وهذا يعني أن النقد لا يفقد الحسناء جمالها، بل يتمنى لها أن تكون أكثر بهاء وأكمل رونقاً، وإذا كان الإبداع هو جناح الأدب الأول، فإن النقد هو جناحه الثاني، ولا يمكن لطائر الأدب أن يحلق إلا بجناحيه الاثنين.

د.عادل الفريجات

□□

قراءة في الرواية السورية
فواز حداد نموذجاً

الرواية التاريخية بين الردة والانبهار

تكاد تكون ردة الرواية العربية المعاصرة إلى التاريخ ظاهرة محبذة لدى بعض الروائيين العرب حيث بات هذا النوع من الرواية يشكل تراكماً كتابياً يبدو انه لن ينتهي على الرغم من محاصرته بالأسئلة الجوهرية للإبداع التي ليس أولها: ما مصير الفعل الروائي في هذه الردة إذا كان مجمداً سلفاً من خلال اقتصار طاقته على منجز بأوجه شتى؟ وأي السبل يتوسلها لتخطي الطرح التقليدي والواقعي الخامل في الرواية إذ ما زال له مقاس جبري في الوثائقية والتسجيلية، فالرواية التاريخية لا تتأتى لها القوة على كسر قيد ملازمة الحقيقة التاريخية وإلا توجهت توجهاً ميتافيزيقياً مضاعفاً أو توسلت حلة عبور تضعها في قفص الخيانة التاريخية والسؤال الأشد قلقاً في هذا المجال يتولد بمقولة إحياء الرواية التاريخية لذاكرة المكان فإذا ما تجاوزنا مقولة التسجيلية مرة ثانية لا بدّ لنا من التساؤل حول إقحام الفن الروائي بموضوع يمكن تقديمه بما هو انسب للطبيعة التوثيقية أي الريبورتاج الصحفي المصور. إن هامش المساءلة لن يضيق أبداً إذ إن حجة رصد المرحلة التاريخية هي تزييف خبيث لجوهر المعنى الروائي، فالمنجز الواقعي في التاريخ لا يمكن إلحاقه بمخيلة هي من جوهر المعالجة الروائية إذ هو أكثر حاجة لتوجه تفسيري إذا ما انضوى على إشكال ما، وحتى لا يبقى هذا الكلام هامشاً عائماً سنتلمس في الآتي الإجابة على هذه الأسئلة عبر نموذج روائي على الرغم من جدته في المشهد الروائي العربي إلا أن الكثير رأى في تجربته الروائية المتجسدة بعملين (موزاييك دمشق٣٩) و (تياترو ١٩٤٩) لصاحبهما فواز حداد (هذا الكاتب الذي ظهر بقوة دفعة واحدة من خلال عمل واحد أو عملين حيث احتل فواز حداد مكانة هامة في حقل الإبداع الروائي خلال ثلاث سنوات وعبر عملين اثنين وهذه ظاهرة تلفت النظر بالتأكيد)(٢)كيف يستطيع فواز حداد عبر كتابته الروائية الرد على إشكالية الرواية التاريخية سنقرأ بعض ذلك فيما يلي:

آ- (موزاييك ٣٩) ذاكرة المكان تغسله بذنوب كائناته:

تغطي هذه الرواية المرحلة المتأخرة من تاريخ الاحتلال الفرنسي لسورية أي عام (١٩٣٩) حصراً وترصد لنا الرواية عبر أداء روائي رشيق محبوك على الإفادة المدروسة من الكتابة البوليسية إرهاصات الهزات الكونية العنيفة التي تلتها، محملاً الهم الروائي وفعله على حكاية أحد أبناء الشام الذي تلقى علمه في الخارج وتوجه بعلائق لا تخلو من التخبط والاستلهام إلى الحركات الوطنية، يرسم الروائي صوره عبر هذه العلائق التي تشكل جزءاً مهماً من ماهيتها علاقته العاطفية النارية مع ست الشام التي يدوسها العسكر والترمل والوطنيون والخونة، يجلي الفن الروائي- عبر حركة الأحداث وظلال الشخصيات- أسئلة مهمة حول مصداقية الرواية التاريخية وقدرتها على استنباط فنيتها باستقراء مرحلة تاريخية قريبة لم تتملك على حضور فني أكيد روائياً، لذلك تمعن الرواية بمنح كينونتها الروائية من مسرحة المكان إيحائياً ليحكي سكونه، غيبوبته الحضارية التليدة وإغماءته التاريخية حيث تتمشهد دمشق عبر إحيائها روائياً بتحريض ذاكرتها على غسلها بذنوب كائناتها، تتكشف كامرأة منهوبة الجسد تطؤها أحذية العسكر محبين موتها تحية الذئاب لفريستهم تجترح وقارها بعواء الغرباء وقحيح رغباتهم... (المدن كلها خدعة هناك روابط أقوى من الحب) (وأصبح في مدخل حارة البحصة البرانية بانسيون تديره امرأة بلون الثلج فرنسية أو يونانية أرمنية أو إيطالية يرتادها الوجهاء والضباط تحت جنح الظلام) هكذا يتعرى المكان الأم في موزاييك ويقدم صورته روائياً من خلال صورة كائنه (الأنثى المكان الوليد من المكان المدينة)... (تحت قوس النصر تخلع رداء الساسة والعسكر وتلبس من الحلم يختصر فيها النزاع بين الله والشيطان... تسري في أوصالها أهواء التمرد، تعيد الاكتشاف الشعري للعالم).

وعلى الرغم من حيوية الحضور الساطع للفعل الروائي الذي تجسده شخصيات ذات بنى عميقة من مثل (ست الشام- يوسف سرحان) يبقى المكان الظل الروائي الأكثر إشراقاً، والقادر على الحضور وجدانياً، حيث ترتكس دمشق المكان إلى ذاكرتها لا شعورياً في وجدان القارئ، توقظ أنينه على رجع حبور مجدها الماضي، وانكسارها في زمن الرواية، بهذا الأداء الممتع يداخل "فواز حداد" المكان تشكيلياً عبر تخفيه في ظلال الشخصيات المكونة للواقع الروائي في موزاييك، هذه الشخصيات التي يتخامد لمعانها لتتحول إلى موزاييك تحكي معنى جارحاً لسكونية المكان حضارياً، حيث يبدو المكان المرتسم بزمن ذاكرة الرواية وكأنه يمنح كائناته الانشراخ الذي يجرفهم ويحيلهم إلى فسيفساء تكمل بنائية (دمشق) لكنها تعدم أي ملكة خلوية، تصيت بها على مدار مراحلها التاريخية، لذا يبقى مكان موزاييك ساطعاً بماضيه شاحباً بحاضره، يرزح تحت وطأة انزياحه الحضاري، فلم يتمكن من تمويه انحرافه إلى غربة موجعة عن الزمن والانتظار المر على هامشه، هذا التوجه الذي ينتهجه فواز حداد في محاورة التاريخ روائياً ليس تمحلاً تسجيلياً للذاكرة بقدر ما هو محاولة لسبر الإرهاصات الصيرورية للمجتمع السوري وقراءة مقدمات تراكماته

(٢) شوقي بغدادي، ملحق الثورة

التي انفرجت عن سيرورة لاتفتأ تتفرج عن أزمات معقدة، لأن تلك التراكمات مازالت قادرة على فرض مؤثراتها في تحولات هذا المجتمع ومجرى تطوراته، لكن هذا لا يعني استغراق فواز حداد في التاريخية، إذ إن التاريخية في موزاييك ليست انكفاءً روائياً نحو السرد التسجيلي ولا اتكاءً على حالة من استرجاع أحداث في حكم المطلقة بقدر ما هي محاولة تملي الواقع التاريخي وتحويله إلى رموز تنعكس عنه قضايا وأزمات من جوهر معاناة المجتمع الآنية مع كشف حيوي لجذورها التاريخية فالتاريخية في جانب كبير منها استحداث عالم روائي طازج من طيات الذاكرة، واستجلاء بهائها لإضاءة أزمات الحاضر بذاكرته والحفر فيها لاستكشاف الجوانب المعطلة تاريخياً فيه، من ثم اجتراح مركزية مضيئة متجذرة في الوجدان، وعلى ضوء ذلك يمهد لمحاكمة العقل العربي الذي شكل ذاكرة المجد الأولي لهذا المكان الذي راح يجترّ هرمه الآن على مرآى ذاكرته بمعنى آخر زجّ المكان في طور عطش تاريخي مرير فلم يجد إزاء ذلك إلا دموع ذنوب كائنات يغتسل بها ويروي عطشه بملوحتها على هامش حالة يعيش فيها انمحاء وتقهقراً حضارياً، وتدليلاً على حيوية الطروحات الروائية المحملة على التاريخ التي يقدمها فواز حداد سنقرأ إضافة لما رأيناه في موزاييك ما تطرحه الرواية التاريخية الثانية للمؤلف عينه وفي تياترو ١٩٤٩

تياترو ٤٩ ملحمة الصيرورة:

تدور أحداث هذه الرواية في خضمّ التاريخ القريب لسورية متخذةً من فترة الانقلاب العسكري الأول في تاريخ المنطقة بقيادة "حسني الزعيم" وإرهاصات هذا التحول الذي تلا النكبة والعواصف التي هبت على السياسة العربية القائدة لهذه الأمة نحو مهاوٍ حضارية واجتماعية وسياسية غامقة الغياهب، تتأسس البنية الروائية في هذا العمل كنص يحمل التاريخ عباءة، ورموز متعددة مفتوحة عبر فعل روائي يجسد الرواية بتوجهٍ ملحمي ممسرح، وتطرح ملامح الهوية الراهنة لهذا المجتمع والتي لم تكتمل بشكل ما، لأنها مازالت تعيش صيرورتها عبر شخصياتها (هذه الشخصيات جميعها غير مكتملة الملامح إلى حدّ بعيدٍ إنها في صميمها تعيش وضعاً انتقالياً بين ذاتها وبين وضعها ووضع آخر تتطلع إليه وبين مجتمعها كما هو والمجتمع الذي تصبو إليه) فشخصيات تياترو نتاج مرحلة تاريخية لها علامتها الفارقة في تاريخ المجتمع السوري إنها تنتمي بامتياز إلى حقبة طفرت بأحداث معقدةٍ لم تنضبط إلى نظامٍ ذي هوية إلى يومنا هذا إنها تاريخانية خاصة، إنها سنة (١٩٤٩) (موسم العروض المتواصلة هزائم السلاح وانقلابات الدم حفلات الموت وحفلات الحلم، مقاهي الدخان وجحور الانتصار، تياترو تلعب فوق خشباته شخصيات معروفة ونكرة ومتنكرة وروح هائمة يسوقها الغضب والرعب والتوق والتمنيات... وهوى بلا أمان تصيغها رجاءات الفن وأطواق الخيال وأسئلة في رحلة مسرح وحجّ وسياسة) كما ورد على لسان أحد شخصيات تياترو، وسنحاول فيما يلي تلمس أبرز الدلالات التي حملتها التاريخية في تياترو من خلال قراءة منظورات الصيرورة في بنيتها الروائية وفق المحاور التالية:

المحور الأول: منظورات التحولات الدائرية- الانقلاب:

تتحرك شخصيات تياترو بفعل صدام رغبتها في التكون والاكتمال مع الواقع المرحلي بموازاة حركة صانعي المرحلة السياسية أو باسترشاد أداءاتهم وهم جميعاً يشكلون دائرة صيرورية داخل الحدث السياسي المحتكر لزمام الأمور بصورةٍ أبوية متزمتة، لذلك يسير الجميع بلا إرادة بتوجه إنقلابي عائمٍ ناقص له تردداته.. كلٌّ على مستواه وفي موقعه بتحريض مباشر وغير مباشر، فعل تلك الأبوة، والشخصية الأب لهذا الواقع متمثلة (بحسني الزعيم) الريادي في هذا التوجه، وتدلل الرواية على سلسلة التحولات الانقلابية كما يلي:

انقلابات تبدأ من تسريحه من الجيش- انقلاب أولي- عودته إلى الجيش- انقلاب عكسي تمهيدي- انقلابه بالجيش لتغييره- انقلاب جذري- الانقلاب العسكري ← وتغير البنية السياسية والاجتماعية- انقلاب عليه- نهايته وبموازاة هذا الانقلاب الأب نلمح أثرها على الشخصيات التي تدور بفلكه فتعيش سلسلة من الانقلابات في حياتها الشخصية والمهنية وتفاوت المستوى الجدلي لهذه الانقلابات من ذلك:

١- شخصية صبحي- صحفي- انقلاب فكري- إرهاصات فكرية خلافات مع رئيس التحرير، ومع المخرج- انقلاب سياسي- تأييده للانقلاب- انقلاب مهني- انتقاله إلى كتابة المسرح- انقلاب عاطفي - انقلاب على عزوز وحبه لنوال- انقلاب عكسي- عودته إلى عزوز وحسن فكرت.

٣- المخرج: حبه لماري جبران- للغناء ← إخراج ← تقمصه لشخصية حبيب رزق الله عودته ← إلى حب ماري جبران والغناء.

٣- عزوز: تردده بين التمثيل وحب نوال والمخرج حسن فكرت والدهان.

٤- نوال: من متاهة التشرد إلى حب أفقدها عذريتها ← العمل الملازم كسوب ← عزوز والتمثيل ← العمل الجديد. ← صبحي والعمل مع اليأس

٥- الملازم كسوب: صداقته مع صبحي وتأييد للزعيم ← سلسلة انقلابات جوانية مع حبيب رزق الله ← انقلابه على صبحي وخيانته وفعله مع نوال ← خيانة الزعيم والتعامل مع الحلوي.

نلاحظ أنّ هذه الشخصيات جميعها إنقلابية تسعى إلى المغايرية بالحلم أو التعلم والبحث عن هويةٍ ما عبر منظورات صيرورية في واقع عشوائي.

المحور الثاني: منظورات الحلم واللا حلم في الواقع اللاواقع

تظهر هذه المنظورات عبر استقراء أحلام شخصيات تياترو حيث نكتشف في السياق الروائي على سبيل المثال أن أحد أحلام صبحي المهمة هي كتابة مسرحيةٍ ثوريةٍ حيث يلتقي (الزعيم) الذي يعده بتمويل المسرحية لكن صبحي يفشل بإيجاد المخرج الذي اختفى، في حين يماطله الملازم كسوب صلة وصله مع الرئاسة، ويعود فشل هذا الحلم لطبيعة الحلم، أي جاء الفشل من

الداخل- الجوهر- لأن الانقلابيين كانوا يريدون توجيهه دعائيا لخدمة مصالحهم وأهدافهم، وليس هذا حلم صبحي وهذا العمل الذرائعي هو غاية الانقلابيين وأسلوب من أساليبهم وهو واقع طارئ وليس من صميم واقع المجتمع.

وهكذا نجد أن أحلام الشخصيات لاتمتد إلى جذر راسخ كما نلمح ذلك في شخصية "حسن فكرت" الذي يتقمص شخصية "حبيب رزق الله" علي الرغم من إدراكه أنه يمارس غفلته الإنسانية فيحاول القبض على جذوة هذا الواقع اللاواقعي المضطرب والمتغير ونستبصر هذه الصورة علي لسانه عبر مونولوج ثاقب (يدرك أن ما هو قادم يأتي قسراً من خارج المسرح وليس من ثناياه، من فوقه وليس من أعماقه، ليفرض حقيقته حقيقة وحيدة وأحادية الجانب أ، ليس المسرح بديلاً عن الواقع أو بالعكس إن الواقع يجب أن ينقاد للمسرح أو بالعكس، والمسرح ليس هو الخيال المحض والجميل إنه الحقيقة المتخيلة تعديل للواقع وتنقيح وتجسيم لصورة يجب أن تكون متوازنة (٠) ووعي محبطاً وهو يخلع عنه شخصية "حبيب رزق الله" أنهما ينتظران هزتين لتسبق إحداهما الأخرى وتبطلها وتصنع كلمة الختام لشخصين ظهرا غرة وغابا

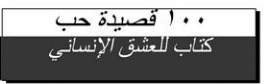
غيلة، الأول إلى مسرحه الضيق، والثاني إلى مسرحه الأبدي) بهذه الصورة يقرأ المخرج "رزق الله" أو "حسن فكرت" انقطاع الحلم عن حقيقته لكونه هجين يوحي الواقع الهجين، وبالتالي لا يمكن للحلم ان يطرد مع مشروعيته لأن واقع المرحلة لا يستقيم مع طبيعة الحركة الاجتماعية وآفاقها، وهكذا يصير الواقع لا واقعا، تتكامل هذه الصور عبر طروحات عميقة ترصد وقائع الصيرورة التي تعطيها الرؤية أهمية كبرى عبر انسياحها على التاريخ وامتصاص أحداثه الماضية لتنحي أي معنى تسجيلي إلا ما يفيد طروحات الرواية ويمنحها آفاقا وأرضية متكاملتين كضرورات فنية وتقنية للرواية.

إن المجال لا يسمح للاستفاضة في تلمس الطروحات الروائية في تياترو التي تحتسب على الرواية التاريخية لكن بامتيازات جميلة ومنفتحة على كتابة روائية متخلصة من اتهامات ردة الرواية للتاريخ تجنبا لفضح عتمات وهنات في الإبداع الروائي لدى المؤلف، إننا نلمس وبوضوح صوراً روائية متقدمة إبداعيا تحمل صكّ البراءة بامتياز إذ إن الرواية التاريخية عند "فواز حداد" لا تنحصر في كونها مادة مجردة في الرواية بقدر ما هي بؤرة تشكيلية للكتابة الروائية والتي تنحو منحى جلّ الكتابات الأدبية المعاصرة (والتي أصبحت لا تهتم بأن يكون الخطاب الذي تؤسسه منسجماً أو متوازنا بقدر ما يكون مشكلاً من نسيج العلاقات التناصية وملتقى لتقاطع خطابات متنوعة يزيد تجاورها وتداخلها إلى زخرفة النسيج النصي بالمقبوسات الفنية والحضارية والثقافية) وإننا لنقرأ في موزاييك وتياترو حالة ساطعة لهذا المفهوم الكتابي على امتداد صفحات الروايتين، وهذا ما يخلص الكتابة الروائية لدى فواز حداد من معاني الحشو التاريخي للرواية والتحصن بصوره الحديثة، لكن هل يعني هذا الكلام إجابة تجربة فواز حداد على تساؤلاتنا المتولدة من المشهد الروائي المرتد إلى التاريخ وهل تجربته نموذج عام أم صورة إيجابية فحسب، وإن كان ذلك هل يعفي ذلك الرواية التاريخية من الحوار بالعموم، تكون الإجابة على هذه التساؤلات (لا) إذ أن حالة هذا الارتداد تظهر لنا حجم تعلق في الذات الإبداعية للروائي الذي أساسه انغلاق المخيلة الروائية فالذريعة التي يأخذ بها البعض في إقدامه على رواية التاريخ القائلة بفوز الرواية التاريخية بخطوة وجدانية لدى القارئ ليس إلا تبرؤا مموها من المقدرة الإبداعية، فالجذب الجماهيري كامن في طروحات لاتحصى، ومما يحز في النفس كجزء من الإجابة على طروحات الرواية التاريخية هو أن الغرب استمد التوجه الغرائبي في الرواية من عالمنا وتخيل مخيلتنا الشرقية السحرية وبهرنا بالذي يمكن القول عنه (هذه بضاعتنا ردّت إلينا) بينما لم تتجاوز تجاربنا الروائية في هذا الاتجاه حبوا خجولاً مضطربا يتكئ على بنى أقرب في اضطرابها إلى تيار الوعي بفهم غير واعٍ، على أن هذا الكلام لا يعني تجاهل كل ما أبدع في هذا المجال، لا ريب في أن بعض الروايات قد حاولت الموازنة بين المخيلة الروائية والتوثيق فاتحة الكثير من الثغرات للفعل الروائي كي يخترق دورة التجسيد كما تجلى لنا عبر قراءة روايتي "فواز حداد" السالفتين ويبقى ما سقناه مدخلاً للحوار المنتج ليس أكثر لأن هذا النوع من الكتابة الروائية حالة جدلية مثيرة من حالات الكتابة المعاصرة.

خالد زغريت

□□

متابعات... متابعات... متابعات



الحب إيقاع الإنسانية الذي لا ينتهي، أزلي كالزمن، وشفاف كالماء، يبعث الحياة في الجمادات ويبث الروح في دم الأشياء، فإذا به قصيدة الكينونة الإنسانية.

لقد خلد التاريخ شعراء الحب وخلد عشقهم وخلد شعرهم لأنهم كتبوا للإنسان وارتقوا بالإنسانية والعشق الإنساني.

وتاريخنا العربي ينشد مجنون ليلى وجميل بثينة وجميع الشعراء العذريين الذين جسدوا قيم الحب الإنساني، والأدب العالمي يصدح بمجنون إلزا لوي أراغون الذي قرأ في عيون إلزا حقيقته ووجوده الإنساني فالحب كان عنده محركاً للحياة يتراءى بصورة المرأة التي هبطت على الأرض على أجنحة النور تعطي الحب فيعم السلام وتستصرخ الحبيب فتولد الحرية.

ضمن هذا العالم الإنساني المضرج بقصائد الحب تأتي ماتيلدا نيرودا، الشاعر الذي ناضل بعنف ودافع عن حرية شعبه وشعوب العالم بعنف، يدخل مملكة الحب بعفة يكتب لماتيلدا حبه الكبير ١٠٠ قصيدة حب من السونيتات الشعرية التي تطفح بالبراءة والعمق الإنسان فماتيلدا سحره القابع خلف ثورته، وصوته الصارخ لمتابعة النضال:

"سيدتي يا حبي الكبير، ألمي شديد إذا أكتب لك هذه السونيتات السيئة التسمية التي كلفتني رهقاً كبيراً وعذاباً شديداً"

ليتابع وصف تلك القصائد التي يقدمها هدية إلى ماتيلدا بل إلى عينيها اللتين يعبدهما مبيناً حقيقة الحب الإنساني الذي خلقته ماتيلدا في ذاته فإذا به يدرك الوجود من خلالها:

"صنعت أنا هذه القصائد من خشب، معطياً لها صوت هذه الهيولى الكثيفة، والنقية، فلتبلغ أذنيك على هذا النحو.

أنت وأنا لدى سيرنا عبر الغابات ومقالع الرمال، والبحيرات الضائعة، ومناطق الرماد، التقطنا قطعاً من الخشب النقي، ألواحاً من الشوح والسنديان، خاضعة لحركة ذهاب الماء وإيابه، وتقلب الطقس.

من هذه البقايا المرققة إلى أقصى حد بنيت بالفأس، والسكين، والمدية، أبنية الحب هذه.

وشيدت بيوتاً صغيرة من أربعة عشر لوحاً من الخشب، لكي تعيش فيها عيناك اللتان أعبدهما وأتغنى بهما، هذه هي إذن أسباب حبي وهذه المئة هي لك: سونيتات من خشب لا وجود لها إلا من هذه الحياة المدينة لك بها قصائدي"

هكذا هو نيرودا الذي بقي عظيماً في كل ما كتب لأنه صرخة إنسانية أدرك عمق الإنسان وجوهره" ففي هذه القصائد نيرودا الذي نعرفه الشاعر الإنسان المناضل الذي يسمي كل أشياء بيته وقارته بنائيها لتصير أكثر جمالاً حين يطلعنا -معها- على حقيقة جوهرها الذي هو حركة وجمال، أو جمال الحركة في الطبيعة والإنسان وأوقيانوس البشر العارم الوسيع، وتوصلنا رؤيا نيرودا لحبه وللحب كله، حين يحدثنا عنه بدهشة مفعمة، ببهجة لا توصف"

فالأشياء عنده غير الأشياء التي نراها، والحب عنده هو غير ما نسمعه ونعيشه، حتى عندما يكتب عن حبيبته ويصف أبعادها الجسدية يجعلنا نشعر بأحاسيس مغايرة عن الأحاسيس التي يمكن أن نشعر بها لو شاهدنا مثل تلك الأوصاف، فيداها تمتزجان بالعالم وعيناها كذلك وأصابعها وأظافرها وشفتاها وخداها ونهداها كل ذلك يتحول بين يدي نيرودا إلى عالم آخر له سحره الخاص وله متعته الخاصة، حتى اسمها له نكهته الخاصة وإيقاعه الذي لا يمكن أن ندرك أبعاده إلا إذا قرأنا نيرودا، إنه يعرفنا على ماتيلدا الكائن البشري الخرافي الأسطوري، الكائن وغير الكائن، يصفها بدقة ولكن دون أن يبلغ بنا الملل بل يجعلنا نبحث عن مزيد من المعرفة ومزيد من التفاصيل والأوصاف وعن مزيد من المتعة ونحن نتعرف على الطبيعة بسحرها من خلال ماتيلدا، إن الطبيعة هي جزء منها لأنها الكون كله، وليس العكس فهو إذا يغوص في داخلها ويدرك جوهرها يدرك فلسفته الكونية ويدرك فلسفته الإنسانية وفلسفة العالم وحقيقته كجوهر ووجود إنساني بل يمكن أن يسمو إلى عوالم أخرى أبعد وأعظم عندما يكون معها وهذا هو سر الكينونة في هذا الحب فتارة نراه يعيش معها كأي عاشقين يتمتعان بلحظات مسروقة من الزمن ومن عيون الآخرين وتارة نراه يسمو إلى حالة من حالات الصوفية ليتوحد معها ويصبحان جسداً واحداً متوحداً بالأرض من خلالهما حقيقتها ووجودها لأن الحب هو علة وجود الأشياء، وماتيلدا هي علة وجود الحب وهي الخالقة لكل شيء يتحرك في الطبيعة وهي التي تمده بالحياة وهنا يتضح لنا مفهوم الحب المطلق عند نير ودا ومفهوم الحب الخالق والدافع للحياة وكل ذلك مجسد ب ماتيلدا، إنه يصعد بها من الواقعية إلى قمة السوريالية ويهبط بها من قمة السوريالية إلى آخر حدود الواقعية وكأنه يحاول أن يدركها بكل الأشكال الشعرية ويحاول أن يحيط بهذا الكائن السحري الذي خلق منه إنساناً جديداً بل غير رؤيته لكل الأشياء فإذا بالحب والسلام هي الرؤيا التي يسعى نير ودا إلى تجسيدها، إما من خلال الحب والحبيبة أو من خلال النضال ضد الظلم من أجل نشر الحب الرسالة التي يحملها نبي الشاعر إلى العالم.

ماتيلدا/ التفاصيل/ الجوهر

ماتيلدا هي كل شيء في الطبيعة هي الأشياء المادية والروحية وإن كان تركيز الشاعر على الأوصاف المادية انطلاقاً من

إخلاصه لأيديولوجيته إلا أن السمو الروحي يفرض نفسه كحالة من حالات العشق وأن عبر عنه الشاعر من خلال مفهوم الطبيعة الخالقة إلا أنه ما يلبث أن يدخل في التسامي الروحي موحداً بين الروح والجسد مؤكداً على رؤيا الحب الخالد الذي يسعى إلى تأسيسه في هذا العالم.

فماتيلدا هي الخالقة لكل شيء في الطبيعة يبرز سماتها الخارقة من خلال حكمة تفاصيلها ومن خلال الأوصاف التي يضفيها عليها فهي الماضي والحاضر والمستقبل فمن اسمها كانت الاشراقة الأولى وكان

مولد الضوء إنها مركز الحياة ومنبع الضوء الذي يعم العالم، وعليه تتضح رؤيا الشاعر في البحث عن الخلاص لهذا العالم فيجده في الحب المخلص الوحيد الذي يمكن له إنقاذ العالم من عتمته ومن ظلماته وماتيلدا هي الأنموذج الذي يكتب من خلاله عن هذا الحب وهذه العلاقة الإنسانية التي تفجر في داخله كل المنابع الإبداعية:

ماتيلدا، اسم نبتة أو حجر أو نبيذ
اسم ولد من الأرض وما يبقى
كلمة ترعرعت فلوقت مولد الضوء ص١٣

ومن عادة نير ودا أن ينقل التفاصيل الكثيرة ليحيط بجوهر الأشياء، فهو يفلسف اسم ماتيلدا ويقلبه في مخيلته، ومن خلال تلك التفاصيل علينا أن ندرك ونحيط بهذا الإسم وندرك أبعاده التي يحاول أن يبرزها من أصغر الأشياء إلى أوسعها من النبتة والحجر إلى مولد النور فمن اسمها تتفجر حبات الليمون وعليه ترحل سفن الغابات راكضة، وحروف هذا الاسم مياه نهر تصب في شقوق قلبه المتكلس احتراقاً، وهذا الاسم رغم وضوحه ووضوح معالمه إلا أنه يبقى مجهولاً بالنسبة للشاعر وهذا الغموض المحيط بالاسم يجعل الشاعر يتابع البحث والتنقيب عن سر هذا الاسم:

اسم شبيه بمدخل نفق مجهول
متصل خفية بجميع طيوب العالم

فنير ودا هنا يحول الشيء المعنوي إلى شيء مادي بصور سوريالية ساحرة تخلق صورها من عمق خياله المحلق فالاسم شيء يتحرك يفجر يمشي يتفجر يختفي يظهر يحترق وهو البحر الذي يرقد عليه قلب الشاعر، إنه العالم بكل ما فيه من غموض ووضوح وكل ما فيه من سكون وحركة إنه الحجر والنبيذ والنار والنهر إنه يحمل التناقضات التي في الطبيعة ليخلق منها حروفه الخاصة به والتي تميزه من غيره من الأسماء.

ومن سر الإبداع في أشعار نير ودا تجسيده لحالة الصراع الذاتي بين الوجود والعدم فوجود ماتيلدا هو الحياة وغيابها يعني الموت ومن هنا نجد أن فلسفة الحب عند الشاعر مرتبطة بطرفين لا ثالث لهما:

الحبيبة ***الكون***

لذلك نراه يكتب عن العالم من خلال حبيبته عن الطبيعة من خلال يديها وأصابعها وأظافرها وتموجات شعرها وبريق عينيها فيدرك الكون فيها لأنها أصل الأشياء وهي الخالقة لكل شيء إنها السر الكامن وراء حياة الأشياء.

فالطبيعة تابعة لهما بتحركاتها وسكونها بكل ما فيها وهنا يبرز الشاعر قوة الحب الكامنة فيه والتي لا يمكن أن توجد في أي كائن غير العاشق. فعندما يكونا معاً تتجذر زهرة القرنفلة وتكبر فهي تدرك كينونتها من خلالهما، بل من خلال كونهما معاً، لذلك فهي تنمو وتتجذر في عمقها وتكبر، وعندما يتواعدان يكون كل شيء في الطبيعة واقفاً بانتظارهما كيف لا وهي الأم للطبيعة وهي السيدة على كل شيء فلعينيها لون النهار وهي التي ظفرت برشاقة الهواء وهي الرغيف الذي يصنعه القمر العطر ولولا ذلك لما أحبها، إذا حبه لها جاء من هذه الخصائص التي لا يمكن أن توجد في غيرها، ومن هذا السر الخالق الذي تحمله فهو عندما يقبلها يقبل فيها كل الأشياء:

الرمل والزمن وشجرة المطر ص٢٠
ويرى في حياتها كل شيء حياً:
كل ما هو حي أراه في حياتك ص٢٠

إنه يمزجها من المادة والروح من الرمل والزمن من الشجر والمطر من النور والماء من الطين والهواء يضفي عليها دائماً صفات المطلق المكون من نسبية الأشياء الأخرى، تلك الصفات التي لا يمكن أن تحدها لفظة ولا يمكن أن تتجسد في صورة واحدة، لذلك نراه دائماً يطلق صفة عامة تصح على كل شيء، ويعود إلى تفصيل تلك الصورة وكأنه يشعر في نفسه أنه لم يقدم وصفاً حقيقيًا كافيًا لصورتها ولتفاصيل جسدها وروحها فيتابع البحث دون ملل عن سرها وسر تلك المكونات المصنوعة منها فيراها قد تجذرت بالطبيعة وتوحدت في عناصرها من هنا تأتي حالات التكرار في شعره. فحين يتحدث عن تلك الحبيبة نراه يفلسف كل جزء منها فلعينيها أكثر من صورة وأكثر من فلسفة وكذلك ليديها وشعرها وصوتها ومشيتها وقبلتها ووو الخ ولكن هذا التكرار تكرار متجدد بحيث يكرر الموصوف ولكن بصفات مغايرة مما يدل على عظمة هذا الشيء الموصوف واتساعه واستيعابه لكل تلك الصور والأوصاف. فالشاعر يعزف على عدة إيقاعات مرة على إيقاع الشعر ومرة على إيقاع الحبيبة وتوقيعاتها المنسابة ومرة على إيقاع قلبه الذي يمثل صدى تلك التوقيعات النابعة من الحبيبة وبالتالي منعكسة على الكون. وما التغيرات التي تطرأ على الطبيعة وعليه إلا نتيجة لتغيرات تلك الحبيبة وسحرها المتفرد، فهي الطبيعة بأشجارها وأنهارها وزهورها وغاباتها وسمائها وأرضها ورملها ومائها وطيورها وعصافيرها وقمرها وشمسها ودفئها وبردها وصيفها وشتائها وخريفها وربيعها مكانها وزمانها حركتها وسكونها. كل ذلك بمجمله كائن فيها ويقدم جوهرها ليصل العاشقان معاً إلى الحنان المتفرد والمطارد فمثلاً هي التي تمنح الضوء سر لمعانه وهي التي تبعث الحركة في ماكينة الحياة:

يا جميلة تعكس الق الزبد الذي لا يمحى
دعي.. دعي حضورك يفرض على هذا الماء
بعد النيلوفر الجديد ص٢٢

وسأبين الأوصاف التي أضفاها نير ودا على حبيبته من خلال التفاصيل ليصل إلى صورة المرأة الكلية التي تتوحد مع كل الأشياء فإذا بها الكون كله، إنها الفصول المتتابعة لعام واحد.

يكتشف سرها الكائن في كل خلية من خلايا جسدها ومؤكداً على سماتها الكلية المطلقة من خلال السمات الخاصة بكل

جزء.

شعرها:

لا يكفي الزمان كله لإطراء شعرك
على أن أحصيه وأغنيه شعرة شعرة ص٢٦
في إيطاليا عمدوك باسم جنية البحر
لتألق شعرك المموج العالي ص٢٦
قلبي يعرف جيداً بوابات شعرك ص ٢٦
حين تضيعين في شعرك أنت ذاته
لا تنسي واذكري أنني أحبك
أضيع أنا إذا مضيت بدون شعرك ص ٢٦
عالم ليس إلا من عتم وغابات ثم
لأن الشمس تصعد إلى برج شعرك العالي ص٢٦
شعرك النابض يؤكد
زخارف الشمس المتكبرة في أوراق الشجر ص٣٠
لم أر سوى ثروة شعرك ص ٦٠
على الغصن في وسعي أن أرى وفرة شعرك ص ٦١

فشعر الحبيبة مسدل على الزمان والمكان، ومتألق عالٍ مموج فيه الكثير من البوابات/ الأسرار، إلا أن الشاعر يدرك المعرفة الكلية من خلاله فهو يعرف كل تلك البوابات ويعترف أن شعرها هو الذي منحه كل تلك المعارف لأنه بدونه سيضيع ولا يعرف طريقه وشعرها دائماً يمثل السمو والرفعة والضياء، فالشمس هي التي تصعد إلى برج شعرها العالي ولذلك فالعالم معتم وشعرها هو الذي يؤكد تلك الزخارف في الشمس ومن هنا ندرك أن هذا الجزء من الحبيبة الذي يقع في قمة جسدها يمثل حالات الارتقاع والضياء والسمو، يتأمل الشاعر من خلاله ذاته في ذات الحبيبة فهو يراها من خلال هذا الجزء كلية وكذلك نراه في أجزاء أخرى يراها بالكلية ذاتها وبالسمو نفسه فهو يؤكد على مقدرة الخلق في كل جزء من أجزائها ليصل بنا إلى مقدرة الخلق التي تمتلكها تلك الحبيبة المرأة الكلية، ولذلك نراه يؤكد على ألفاظ الضوء والنور والتألق والبحر والزبد والقمر والشمس والبرج ليؤكد على مبعث الحياة الكائن في تلك الحبيبة، بل في كل جزء منها، وكل جزء منها يمثل مفتاح الأسرار الذي يدخل من خلاله الشاعر ليرى ما لم يره من قبل ويكتشف مالم يكتشفه من قبل.

عيناها:

ابحثي فيَّ إن أردت بعينيك الليليتين ص١٣
لعينيك لو لم يكن سوى لونهما القمري
لون النهار مع صلصال وعمل ونار ص٢٠
أنت موجودة شيء مؤكد لأن عينيك بانطلاق
تضيئان الواقع كنافذة مشرعة ص٢٧
في عينيك الوسيعتين يوجد الضوء ص٢٨
عيناك تنظران المياه وتثيران الأمواج ص٤٨
وخانقاً في العتم ليلاً تحت مقلتيك ص ٧٣
وملتمساً الضوء من عينيك المغمضتين ص ١١١

ولأن الضوء هو صفة كلية للحبيبة نراه يؤكد عليه في كل الأوصاف التي يتناول بها أجزاءها فمن صورة الشعر إلى صورة العينين، فهما مضيئتان حتى وهما مغمضتان، ولعل هذه الصورة من القواسم المشتركة بين العينين والشعر فكلاهما مضيئان وكلاهما يثيران الأمواج فالشمس تصعد إلى برج شعرها لتسكن فيه أما العينان فهما مضيئتان من ذاتيهما، لأن العينين هما سر وجودها وهنا يؤكد على مقولة هيجل أن سر الإنسان في عينيه فتأكيد وجودها يأتي من أن عينيها تضيئان باستمرار هذا الواقع المعتم، وعيناها تمتازان بالاتساع وتؤكدان الحرية التي يبحث عنها الشاعر ولذلك يرى دائما حالة من الاتساع في عينيها كما كان يرى حالة من السمو في شعرها، لأن عينيها تحملان له حالة من الاطمئنان عندما يلتمس الضوء من عينيها المغمضتين وكذلك نراه يؤكد على هذه الحالة من الاطمئنان في أجزاء أخرى من جسدها لأن هذه الحالة أيضاً من الحالات المطلقة عندها ومن الصفات العامة التي تتصف بها هذه الحبيبة.

يداها:

جائع أنا
ليديك بلون البيدر ص٢٢
لست سوى طفل ضائع
يبحث عن يديك بين أوراق الليل ص٣٣
ضاعفت سرها نجمة الياسمين
باليدين الحلوتين النقيتين ص٣٥
بمثل بساطة يدك ها أنت عارية
يدك الوئيدة طارت من عيني نحو النهار ص٤٩
لكن نسيت أن يديك أبهجتا

الجزر وساقية العوسج وأوراده حتى أزهرت أناملك
على دعة الطبيعة في امتلائها ص٥٣
يداك المشققتان بالملح المفترس
مازالتا في بياض يشرع سنابل الرمل ص٥٤
ما من أحد سيوقف نهر يديك ص٦٣
ولتخرج يداك من الضغينة شفافتين
مثل ابداع يلده صباح البحر ص٧٢
ويداك تمضيان وتمضيان في إعداد الليل ص١٠٢
عند موتي أريد أن تضعي يديك على عيني
ولينشر قمح اليدين الحبيبتين ضوءهما ص١٠٧

وها هو يؤكد ما ذهبنا إليه من الصفات العامة التي تمتاز بها الحبيبة فمازال الضوء يرافقه إلى يديها وكذلك حالة الطمأنينة وسيبقى يؤكد على ذلك في كل الصفات التي يصف بها أجزاءها أما الخصوصية التي أضافها في وصفه لليدين فهي لها علاقة بطبيعتهما فهما تشبهان القمح وتشبهان السنابل لذلك يثيران في نفسه جوعاً إليهما مؤكداً على العلاقة بينهما وبين القمح وكذلك صورة القمح نراه سيؤكد عليها من خلال علاقتها بالأرض وعلاقة الحبيبة بالخلق الكلي لأشياء الطبيعة، وهنا أيضاً تبرز الميثولوجيا الإنسانية وتقديس الشعوب جميعاً للسنابل والقمح لأنه علة الحياة ووجود الإنسان واستمرار حياته وهو إذ يضفي

عليها هذه الصفة يدخلها ضمن الحالة الخالدة من التقديس على مر الزمان وتغيير المكان، فهما تجريان باستمرار ولا أحد يستطيع إيقاف نهر يديها وكذلك هما شفافتان رغم التشقق الذي يمكن أن يبدو عليهما من أثر الملح المفترس، وهما أيضاً الأنيس له في موته من خلال الضوء الذي ينشرانه فوق قبره فيداها تمتلكان سر الحياة وتعيدان إليه حالة الطمأنينة حتى بعد الموت، وهذه الصورة نجدها كثيراً في كتب العشاق في تاريخنا وفي التاريخ الإنسكي، وهي أن الحبيب يتمنى من الحبيبة أن تذهب إلى قبره لعله يطمئن أو يعود إلى الحياة أو أو... الخ

وذلك لأن الحبيبة تمثل عند أولئك العشاق الخالدين كينونة الإنسان وكينونة الحب الذي لا يموت بعلة الموت وإنما هو مستمر في حياته السرمدية التي تخترق الزمان وتتجاوز المكان، لأن الحب يمتلك خاصية تختلف عن كل الخصائص الطبيعية وما زال سراً غامضاً رغم كل الكتابات التي كتبت عنه منذ آلاف السنين وحتى الآن، فنهره لا يمكن أن ينضب وشمسه لا يمكن أن تغيب وسحره لا يمكن أن يخيب، بل هو دائماً يتماهي في الطبيعة يتماهى بالذات الإنسانية ويمتزج في كل المكونات في الطعام في الشراب في الطرق وفي الحدائق في الوحدة والازدحام في أصغر أشياء الكون وفي أوسعها وأرحبها يتسلل إلى النفس من حيث لا تدري ويتعشق في العظام وفي الخلايا.

ملك على جميع القلوب وتاج على رؤوس العشاق لا يعرف قيمته إلا من عشقوا.

ويتابع نير ردا تأمله لهذه الحبيبة بكل تفاصيلها ليدرك حالة الكينونة والوجود وخلود الحب، فقدماها مالستين لماعتين مصبوبتين على الشكل الجديد المطبوع في الرمل وهما الألق الساطع الذي يصعد إلى شعرها، ورغم ذلك فهما قدما الإنسانة الفتيرة ولعل هذه الصفة هي التي جعلته يقدسهما:

البحر يغسل قدمين مالستين لماعتين مصبوبتين
على الشكل الجديد المطبوع في الرمل ص٢٢

أما وركاها فهما القمح كله وأظافرها لا يوجد مثلهما في دكان البحر وهي عارية كأحد أظافرها:

عارية أنت صغيرة كأحد أظافرك ص٣٩

وجلدها كلوزة عذراء ونهداها من الحنطة، وكذلك فمها من الخبز وثغرها مضيء دائماً لينشر الحب كله كقيثارة، أما طرازها فمن عنب المسك.

وثمة صورة عامة أشرنا إليها في وصف اليدين يؤكد عليها في كل الأوصاف وهي علاقة القمح بهذه الحبيبة والخبز والحنطة والسنابل فهي بالأساس مصنوعة من الخبز والقمح، لذلك نلاحظ تكرار هذه الصورة في الكثير من قصائده في هذه المجموعة موضحاً العلاقة الوثيقة بين الحبيبة وهذه الميثولوجيا الإنسانية المقدسة، إلى جانب القمح نراه يؤكد على الصلصال والأرض وكأنه يعود بنا إلى لحظة الخلق الأولى لتصبح الحبيبة هذا الزمان العميق وهذا الخلق المتجذر في التاريخ الإنساني من خلال علاقتها بالقمح والأرض والصلصال بل إلى جانب ذلك يدرك الشاعر الأرض من خلال توحدها بها وهنا ندرك أيضاً علة وجوده التي تمنحه إياها الحبيبة من خلال خصائصها المتماهية في الأرض والطبيعة.

وسنعرض الصور التي تجلت فيها هذه الأوصاف وهذه العلاقة ليدرك القارئ مدى التأكيد من الشاعر على هذه الصورة وبذلك التأكيد علة كلية المرأة التي يتكلم عليها وكلية سحرها:

لا خليج غواتيمالا الرقيق السمات
غير وجهك الجانبي المنتزع من القمح ص٣٨
وكأنما كان الصلصال أو القمح
القياثر أو العناقيد كل سيلان كانت
تدافع عن أرضها فارضة سلطة قمر الغابات ص٣٨
أنت عارية ملساء من الأرض ص٣٩
بعريك التام نجمة كالقمح العاري ص٣٩
مهر أنت من صلصال أسود ص٤١
لظلك رائحة الخوخة ص٤٣

آه يا قريبة البيلسان ص٤٨
الماء والأرض حيث توجد أقاليمك العميقة
اتحدا فيك بقانون الصلصال ص٤٨
يداك المشققتان بالملح المفترس
مازالتا في بياض يشرع سنابل الرمل ص٥٤
الحبيبان السعيدان يصبحان رغيفاً واحداً ص٦٢
كل حنطة النهار تتفرط في صوتك ص٦٦
ومن العتمات تسلقت إلى نهديك
دون أن أكون، دون أن أعرف في خط مستقيم
إلى برج القمح ص٨٠
أنت لروحي خبزها اليومي ص٩٣
قمح اليقين ص١٠٧
آه لخبز جبينك ص٢٥
معبودتي بابيرق المخابز ص٢٥
كالخبز كالخشب ملمومة أنت ص٢٧

ومن خلال هذه الأمثلة التي تمثل عند الشاعر مفهوم الحب والحبيبة المرتبط بالأرض، تتضح فلسفة الحب الإنساني المطلق المرتبط بالخبز بالأرض بالصلصال بالحنطة بكل شيء له علاقة بالحياة، وتأكيد الشاعر على تلك العلاقة بين الحبيبة وبين تلك الأشياء التي تعبر عن علاقة الإنسان بوجوده فوق هذا الكوكب، إنما تؤكد على حقيقة إدراكه الجوهر الإنساني من خلال حبه فهو شاعر ملتزم ومناضل من أجل شعبه وحرية الشعوب جميعاً لذلك لا ينسى حتى وهو يصف حبيبته ويتحدث عن حبه لا ينسى أن يبحث عن الأشياء التي تعمق هذا الالتزام الإنساني فوجدها في التأكيد على الأرض والخبز والحنطة، لتبرز نظريته الإنسانية التي يسعى جاهداً إلى تأكيدها في كل كتاباته فأيديولوجيته هي الإنسانية وفلسفته هي الجوهر الإنساني وجوهر الحياة وماهية الأشياء، ولا شك أننا سندرك عظمة هذا الحب إذا أدركنا أن كل ذلك إنما علة وجوده هو الحب الذي يدافع عنه نيرودا ويبحث من خلاله عن وجوده على هذه البسيطة.

وبذلك يصل نيرودا مفهوم الحبيبة الكلية والحب الكلي الإنساني من خلال جمع كل تلك الأوصاف في الحبيبة التي جمعت الكون بين جنبيها، ليصل بالتالي إلى الحب الخالد الذي لا يفنيه زمان و مكان والمتجسد من خلال توحد الحبيبين معاً في جسد واحد وبذلك يضفيان على العالم كينونته فبدونهما كل شيء معتم وكل شيء لا وجود له.

الحب/ الكينونة/ الخلود:

الحب عند نيرودا حب ضد الزمن، ضد الموت، ضد التلاشي، ضد القيود، الحب حرية عبادة مقدس سلام محبة، الحب كينونة وحقيقة وجوهر، وهكذا يصل نيرودا إلى الحب الكينونة من خلال تجسيده للحبيبة الكلية التي تتوحد مع الكون والعالم والناس والطبيعة فإذا بها علة كل شيء وعلة وجوده ولكن دون أن يفقدها وجودها وهذا هو مفهوم الكينونة الحقيقي كما عبر عنه أريك فروم في كتابه الإنسان بين الجوهر والمظهر. إن الحبيبة تمثل عنده الحرية التامة في طبيعتها المخلوقة من الأرض وتمثل البساطة والسمو والرفعة إنها المرأة الكلية.

إنها المرأة الكلية
تفاحة الشهوة نار القمر
عبير الطحلب الكثيف
وحلى مصاغاً من ضوء
أي نهار معتم يتفتح بين عموديك
وأي ليل عتيق يمس مشاعر الرجل ص٢٤

فهي كل شيء، وكل ما ورد في الديوان إنما هو مجرد محاولة لأدراك تلك الأبعاد اللامتناهية لهذه المرأة الكلية المواصفات الجسدية والروحية، الكلية الخلق، والكلية السحر، والكلية الجمال، كيف لا وهي المصنوعة من التراب من الأرض من الأنهار من الأشجار من كل شيء في الطبيعة، وفي كون الشاعر، فلولاها ما كان، وما كانت الحياة وما كان الحب:

ومنذ ذاك أنا كائن لأنك أنت كائنة
ومنذ ذاك أنت كائنة وأنا كائن ونحن كائنان
بالحب سأكون ستكونين سنكون ص٨٥

إذن الحب هو علة وجودهما وعلة كونهما فبدونه لا يكونان والحب يمثل عند نيرودا حالة من التوحد الصوفي حالة من التماهي والخلود لذلك فهما يدركان الأبدية عندما يتوحدان ويدركان سر الخلق وسر الوجود لأنهما يتوحدان على الأرض، وبذلك نراه يلغي الزمن من وجود الحبيبين السعيدين لأنهما يولدان باستمرار:

الحبيبان السعيدان لن تكون لهما نهاية ولا موت
وسيولدان ويموتان قدر ما يعيشان
لأنهما يملكان أبدية الطبيعة ص٦٢

وهكذا نرى أن الزمن عند نيرودا كائن ضعيف لا يستطيع أن يقف في وجه الحب بل هو مجرد تابع للعاشقين، لذلك فالليل

والنهار والشمس والقمر وحركة النجوم وحتى الزمن بمعناه المطلق كل ذلك يستمد وجوده وكينونته من وجود الحب ومن حقيقة الحب، وتظهر أيضاً نظرته الطبيعية لخلق الأشياء وأن الحبيبين الخالدين هما خالدان لأنهما يملكان أبدية الطبيعة، إذا يملكان الزمن المطلق في استمرارهما إلا أن الطبيعة عنده ربما تحدها الأرض لأنه أكثر ما يؤكد على الأرض وأن الحبيبة مصنوعة من الأرض ومن الصلصال المعتم وأنه عندما يكون قربها يعيش على الأرض، وبذلك يوحد بينها وبين الأرض وبالتالي بينها وبين الطبيعة إلا أنه يعود ليدلل على خلود العلاقة السامية عندما يربط عيش الأرض بعيش الحبيبين كشرط لوجودها:

وهكذا بحبنا الذي لم يخب ولم يبل
معاً، أنا وأنت ستعيش، ستعيش الأرض إلى الأبد ص٢٧

هذا هو نير ودا وهذا هو الحب نير ودا بصوته الشعري الخالد، عرف فأيقظ معارفنا، وعشق فأيقظ مشاعرنا وناضل فأيقظ نضالنا.

❑

❑ المراجع:

■- ١٠٠قصيدة حب- بابلو نير ودا- ترجمة محمد عيتاني- منشورات دار ابن خلدون- بيروت.

بهيجة مصري إدلبي

❑❑

متابعات... متابعات... متابعات

قراءة في قصص العدد (٣٣٩) - الموقف الادبي

المنهج: أثناء قراءة القصص في العدد (٣٣٩) في مجلة الموقف الأدبي، رغبتُ في تقديم قراءة نقدية تقوم على أساس النظرة الذاتية والتذوق الذاتي، ربما اختلفتْ هذه النظرة مع بعض المدارس النقدية، وعذري، كوني من هواة الأدب، ولم أكن يوماً من محترفيه أو من دارسيه الدراسة الأكاديمية. وإن بدتْ بعض الهفوات في القراءة، فمرد ذلك إلى ما سبق من جهة، وإلى محاولة الاختصار قدر الإمكان من جهة أخرى. فقد أخذ عالم القصة في العدد المذكور أعلاه مساحة تزيد عن العشرين وتنقص عن الثلاثين صفحة

قليلاً. لهذا فإن استعراضها يحتاج إلى عددٍ أو إلى مساحة من الصفحات قد تكون موازية أيضاً. لهذا فقد نهجتُ في القراءة الخطوات التالية.

- **الخط الأول:** عرض القصص الواردة جميعها بشكلٍ موجزٍ ومكثفٍ، مع محاولة الغوص إلى الأعماق الذاتية فيها للبطل أو القاص.
- **الخط الثاني:** التعليق النقدي عليها بشكل موجز هو الآخر، عبر محاولة الدلالة على اللغة والحجم، وتحليل الحدث أو الفكرة، وتتبع مسارات القصة بذاتها عبر شخصيتها المحورية، أو عبر الحدث الجوهري مع عدم إغفال نواحي الشكل أو المضمون.
- **الخط الثالث:** تجنب المراجع النقدية لأنها تذوق ذاتي من جهة، ولعدم الإطالة من جهة أخرى.

١ - القصة الأولى: حكايات ساخرة/ ابراهيم خرّيط

أخذتْ عنوانها من ثلاث حكايات ساخرة فعلاً، الأولى تناولتْ حالة التردد والضياع الذي يعيشه الزوج من أجل إعالة أسرة من زوجة وأربعة أطفال وجنين في بطن أمه، يبحثون عن السعادة في شارع النهر ذهاباً إلى الجسر بدون جدوى. والحكاية الثانية حول علاقة المثقف بالسلطة من خلال الوالي الذي يجمع العلماء للتشاور ويسأل عن الحيوانات التي تطير حيث يرد اسم الفيل لأن ابن الوالي قال ذلك، ويقع العالم بين سخط الوالي، من جهة وسخط الحقيقة من جهة أخرى فيأخذ الوسطية. وفي الحكاية الثالثة حول طلب انتساب أبو الفرج الأصفهاني إلى اتحاد الكتاب العرب، حيث يُرفضُ طلبه لعلة أن كتابه هذا وحيدٌ وعليه المثابرة.

التعليق: فمن حيث اعتبارها حكايات ساخرة، فإنها تميزت بالبساطة في اللغة والعرض، وبدون حبكة وغرضٍ، إذ أن للقصة القصيرة منهاجاً، سار عليها أرباب الصنعة أفواجاً، بين المزيد لها، والمنقص، والرابح والمفلس، أو لها وجود الشخصية أو الموضوع أو الفكرة، لأجل أخذ الموعظة الحسنةِ والعبرة، وآخرها الإيجاز والتكثيف، بعيداً عن الحشو والتنتيف، فما شذَّ سوى

إبراهيم خريط، محاولاً بعثرة القصة بحذف القول والخيط، لينسج شكلاً قصيراً، ولم يكن بهذا الدرب بصيراً، وكأنه قد جمعها من المقاهي، أو من الأندية والملاهي، يسير بها العابثون، بعد الراح، والمجون، فها هي حكايات ساخرة، وليست الأولى ولا الأخرة.

فمن حيث أنه اعتمد الطريق الساخر في الكتابة، فإنني أوثر أن يكون قلمي هو الآخر ساخراً في الإجابة، ولعل في حكاياته أو تعليقي

٢ - الانعتاق:/ زرياف المقداد:

وهي قصة تحكي، حالة الرجل وهو في سن الأربعين، ينزل من حافلة الركاب ليشتري قطعة بوظة من صبي في الكراج، ويعود ليجلس في مقعده يتلذذ في أكلها متذكراً حرمانه في شكل تداعي عملي ليعود طفلاً، يتذكر أن ثمن هذه القطعة "فرنكين" ومن ثم "بقيت صامتة والوجع يبتلعني، أنبش رحم ذاكرتي الخاوية مستطلعة شكل الفرنكين، وسنوات عمر الصبي الرجل أمامي".

التعليق: القصة بين أربعمائة وخمسمائة كلمة على وجه التقريب، صورت حالة رجل في سن الأربعين، يتصرف كما لو كان صبياً، عبر تصوير حالة نفسية مع محاولة تحليلها، وبالتالي لقد انعتق الرجل إلى سن الطفولة حيث الحرمان الذي كان يعيشه لذلك. يبدو الرسم من مشهد واحد، لقطة تصوير فوري انطبقت في الذهن وترجمت كتابة. إلا أن اللغة التي استخدمت في التصوير لا تتلائم والحالة النفسية المراد تصويرها، فمثلاً لاحظ الأفعال التالية "يمتشق، ويأكل، يرنو، تتحسس، تجيب، يبدو، يختلج، يمتطي، تضج، تسحق، ترتعش" والأفعال الأخرى التالية (بدأت أشعر، ارتعش، اصطكت، تكور". هذه الأفعال وردت في الأسطر الخمسة الأولى، أي بمعدل خمس النص يدخل في مجال الأفعال فهل يتلائم هذا النص مع لغة التصوير أو التحليل، لا أعتقد ذلك. لن تعرف ماذا تقول القصة إلا في نهايتها، في حين عبرت بعض الجمل عن مدلولات الحالة المراد الحديث عنها أو تصويرها أو نقلها "... انسلخ عما حوله، ووجهه التائه لا يعبأ بأية ملامح لأي كائن بشري أمامه، طقوسه عذبة وشرسة بآن واحد، وجنتاه قاسيتان، نظرته تزيح بلطفٍ تلك الوجوه الكسيحة، ويحفر خطاه في الشارع بثقة نحو ذلك الصبي...". لعل هذه العبارة، أجمل وصفٍ للحالة النفسية للبطل. وما عداها لا علاقة لها بالانعتاق، فاللغة في وادٍ، والحالة المصورة في وادٍ آخر.

٣- التدييك:/ محمود أبو حمود:

فقد تحدثت عن محاولة الحيوانات الكاسرة، أو الكواسر، في أن تغيّر الجو الرتيب الذي ألفته تلك، فلم يجد الثعلب من محاولة تعيين الديك ملكاً في الغابة، مع محاولة إقناعه، وقد اقتنع الأخير بحقه وبقوته، لدرجة أنه صدق ذلك، ولدرجة أن الكواسر الأخرى رأت أن "الديك قد تجاوز كل الخطوط الحمراء" وعندما حاول النمر إنهاء اللعبة هذه بأن اعترض موكب الديك "انقض الديك بحجمه المتورم ومخالبه المتنامية، وشراسته المتمددة وهيبة مقامه السامي. فلم يجد النمر وقتاً ليسأل نفسه كيف حدث أن انطلق هارباً إلى جهة لا يعلم عنها شيئاً".

التعليق: تعيدنا هذه القصة إلى عالم ألف ليلة وليلة، وإلى عالم كليلة ودمنة في العصور الوسطية، كما تمثل بعض الحكايات الشعبية التي كتبها تولستوي لتعليم الكبار. فالثعلب يقترح والديك يملك، والكواسر في الغابة تنساق وراء اللعبة، ومن ثم تصبح اللعبة واقعاً. هل عادت الرمزية إلى ألسنة الحيوانات، ويبدو لي أنه من حقي أن أضيف إلى هذه الحكاية (الديك، والثعلب، والنمر) حيث رمز الأول إلى النفخة الكاذبة "أبو الكواسر، صاحب العرف الصولجاني" ورمز الثاني إلى الدهاء والسياسة "أبو الأفكار في الزمن المحتار" ورمز الثالث إلى القوة الحقيقية الهاربة. أرغب بإضافة "الخروف" حتى يتحول الديك إلى الحيوانات أكلة اللحوم، ومن ثم يفترس الخروف بدل الذئب، حيث يتحول هذا الأخير إلى نقر الحب ويصبح من الحيوانات الأليفة الداجنة. ومَنْ يعلم ربما رغب المربي بأن يأكل لحم الذئب بدل الخروف، وينتف ريش الثعلب بدل فرو الديك. هل رغب القاص أن يسطر لنا حكاية جدته ليسقطها على الواقع؟! لعل قياسات كليلة ودمنة، وحكايات ألف ليلة وليلة لم تعد صالحة لهذا الزمن، فالقصة القصيرة تختلف عن الحكاية، لأن هذه الأخيرة ذات التأثير الشعبي، وربما لا تقدم فكرة القصة المكثفة في اللغة أو الحدث أو الوصف.

٤- عرفان: إبراهيم الكبة:

بدأت القصة بالعبارة التالية: "أحلولك الظلام مشى على غير هدى." وانتهت بعبارة مماثلة لها، "يظل هائماً في ملكوت الليل. وسماء زرقاء بلا نهاية."، أي أنه بدأ في الظلام، وظل في الليل. وتستمر القصة في خمس صفحات من مجلة الموقف الأدبي، يعانق الأحلام والهباء، والصمت والفضاء، والأطياف اللامرئية، يهجر الأهل والأولياء، ويشاتر الوهم والزيف، والناس أشباح، وحجرته مأوى للعفاريت والأربيان، تراءت له أهوال القيامة، رام أن يرقى إلى مرتبة صفاء وهيام لا تداني، طالما ترقب رؤياه لم يعدل عن تحليقه، وطيرانه إلى علياء الفضاء، يهتاج حيناً ويسكن حيناً، صلى ليلاً صلاة تهجد، صلى مراراً، خال أنه بلغ أعتاب العرش، وتحتاج إلى عون الله والملائكة والأطياف، ولزمت الجامع ثلاث سنين، وددت أن أرى علامة، هذه ألطاف الله وقد تحررت أخيراً من أرجاس المادة والاشتهاء، لكن أدركت سر ثمل ابن الفارض. ثم قال: لماذا تخلو حياتي من الأشخاص رغم ازدحامها بالأناس والأشياء؟ ثم عرف بعد توغله أن للألفاظ معنى ومجازاً، وأن للمجاز مجازاً. بدأ الإنسان بداية نكراء وانتهى نهاية نكراء.

هذه العبارات من القصة, كانت اقتباسا.

التعليق: القصة جزء من سيرة ذاتية، حاول فيها القاص أن يشرح أو أن يقص تجربته في جانب التصوف، لقد كثفها لدرجة البلاغة، فكل لقطاته اللغوية دالة على محتواها وفحواها، عارضاً أفكاره وتجربته الذاتية دون أن يذكر كيفية استدلاله، سالكاً هو طريقه بذاته، راصداً عالمه النفسي الداخلي عبر حالة التصوف، التي مرّ على ذكرها تباعاً، يغوص خلالها في عالم اللغة الدالة والمجاز اللفظي، يخطف خلفاً إلى طفولته، وإلى أحاديث العجائز وقصص الأولياء، ينتهز اللغة للتنصيص اللغوي والمجازي. "لماذا تبتسم؟ ولماذا تتجهم؟ المأساة والملهاة سيان.". هذه العبارة تنصيص للمعري "أبكت تلك الحمامة أم غنت على فرع غصنها الميلاد". وهناك عبارة أخرى: "أنتبذ طاولة شاغرة" هي تنصيص دال لقوله تعالى: "واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت

من أهلها مكاناً شرقياً" ومثالاً آخر "ذلك من عزم الأشياء" حسب ما ورد في القصة، وهو تنصيص " من عزم الأمور". ومن ثم يرد الكثير من التنصيص من خلال عباراته "إن إسرافيل قد نفخ في صوره، ولأن نفخته كانت صاعقة.." وقوله أيضاً، "الأرض سابحة مع الأفلاك.." وهذه وتلك إشارات إلى نصوص دينية وردت في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، كذلك حال عبارته "تراءتْ له أهوال القيامة". أما عن قوله "عوى كلب حتى خفت صوته. كنت لا أزال يقظان في الهزيع الأول من الليل. انتظر إيماضة تزعزع بدني" فهي إشارة تنصيص، إلى قول الحلاج عندما عوى الكلب وأذن المؤذن.

لعل التنصيص أقرب إلى لغة الشعر منه إلى لغة القصة القصيرة. بدت سيرة ذاتية موجزة من خلال تداعيات الأفكار وربما كان المحرّض لكتابتها حدثاً ذاتياً فجّر كوامن النفس المشبعة في الألم والمرارة.

٥- التمثال: حسن يحيى كرباج:

تناولت القصة حالة وجدانية عبر تطورها خلال سبعة أيام متوالية من منظار فتاة إلى تمثال حبيبها، ففي اليوم الأول "خيّل إليها أنها في حلم" وفي اليوم الثاني، "تراءى لها وجهه غائماً، سرعان ما استبدل

ذهنها الصورة"، وفي اليوم الثالث "أحستْ بقوة خفية تدفعها كي تبوح له بشجونها وعواطفها، فباحتْ له ما اختلج في أعماقها". وفي اليوم الرابع، بلحتْ له طالبة السماح والغفران وبكت "وعند الصباح وجدتْ نفسها أكثر نشاطاً"، وفي اليوم الخامس، دخلتْ الحجرة واحتمتْ بالتمثال بعدما عاهدته خاشعة (على ألا تقف أمامه بمثل هذا الموقف الضعيف ثانية). وفي اليوم السادس قرأت في عينَي التمثال (نظرات يتيمة لراهب متبتل)، و.... خاطبته بعد أن (نثرت شعرها الفاحم غمر وجهها وكتفيها، وانهمر شلالاً يغطيها حتى خصرها الرقيق)، وفي اليوم الأخير تعرتْ له و(نزعتْ ثيابها قطعة قطعة، حتى أصبحت شبه عارية، وتساءلت بجرأة: هل عرفتني الآن؟"، ومن ثم "كانت عيناه حمراوين..."، و"إذا فمه فاغر يسيل من لعاب أحمر اللون... وصوت ارتطام شديد، جعلها تنظر إلى الخلف".

التعليق: لماذا كانت الأيام سبعة؟! من الناحية الفنية تدرجتْ الحالة النفسية للبطلة تدرجاً منطقياً وحيداً، في حين تدرج حالة التمثال ليست منطقية سوى متخيلته البطلة ذاتها. كانت اللغة معبرة، وكانت الفكرة متدرجة هي الأخرى وترابطتْ الصور في حالة تجعل المتابع للنص يرغب في الوصول إلى الفقرة الأخيرة في سؤال دائم: وماذا بعد؟ وعندما يتحرك التمثال حسب تخيلها، حاولتْ الخروج "مذعورة". لكن الذعر لن يحل المشكلة. أرى أن القاص يبشر في فكرة جديدة فنياً، وهي، "تدرج الحالة النفسية للبطلة، في مراحل سبعة، في قصة قصيرة لا تتجاوز كلماتها (ألف كلمة تزيد أو تنقص قليلاً)، رسم خلالها ملامح نفسية وعقلية. كما قدم فكرة "الفتاة، كرمز"، ربما رمز إليه ميكافيلي ذات يوم للمجتمع أو السلطة، و" رمز، التمثال" للجمود. فعندما حركتْ جموده هربتْ من لون عينيه "الحمراوين"، ومن فمه الفاغر الذي يسيل منه لعاب "أحمر اللون"، قدم هو الآخر فكرة مكثفة ومركزة عبر مسار فني يطغى حوله السرد والوصف وإن بدا الحوار ظاهراً ومن ثم لابد من النظر إلى الخلف لإصدار حكم قيمي، ولابد من النظر إلى القبس، إني أراه مبشراً بما هو خير في الفن والفكرة.

٦ - بطاقة تحيةِ: مصعب عدنان اسماعيل:

بدأت القصة بالعبارة التالية: (دعاء فتاة من حينا الشرقي...) تعيش غربتها الموحشة، بسبب اليتم والأمية والعزلة، أحبها معلم المدرسة ياسين فتزوجها، فعلمها القراءة والكتابة، فتحملت مسؤولية الزواج، و(أخذت تصغر شيئاً فشيئاً) كان يحدثها عن الزهور والعصافير، وعن (عاشقة لا تعرف القراءة)، وقرأتْ رسالة حبيبها بعشقها، ومن ثم (كان يرى أن زرعه وشيك الحصاد)، وذلك عندما قرأت له بطاقة تحية أرسلها لها يوماً، فكانت دعاء تلميذة نجيبة، وكان ياسين معلماً ناجحاً؟

التعليق: القصة في حدودها لا تتجاوز ألف كلمة على وجه التقريب، يبدو أنها هاجس ذاتي وتجربة ذاتية، إن لم تكن مُعاشة فهي في الواقع، تميل إلى الأدب الواقعي كنموذج، تعتمد على السرد الحكائي وعلى التسلسل الزمني، اتسمتْ ببساطة اللغة والحدث، ويمكن اختزال القصة بالعبارات التالية: "زوج متعلم مثقف، يعلم زوجته القراءة..."، نقلتْ الأحاسيس النفسية بحرارة بالغة الدقة في وصفٍ نفسي عميق، حمّل المجتمع كل المسؤولية عن الجهل، وحمّل البشر مسؤولية الشر، مع وجود كوامن الخير إن وجدتْ إلى ذلك سبيلاً. القصة من شخصيتين "هوهي" والساحة العامة المجتمع والأداة اللغة. نجحتْ القصة في إيراد الفكرة، ولم تكن اللغة مكثفة، أو مركزة، بل كانت تنساب ببساطة ويسر، مبتعدة في نفس الوقتْ عن الحشو أو الكلام الزائد. ربما كانت الفكرة مبتذلة ومطروقة ومتكررة بأشكال مختلفة، إلا أن الجديد فيها محاولة

نقل عوالم النفس لـ "دعاء" عبر تحولاتها، وعوالم نفس "ياسين" في فرحته ولم أجد إسقاطات خارجية على النص، كما أنني لم أتمكن من التقاط إشارات ترميزية أو تهويمات ما.

٧ - فتاة من ورق: منال فياض:

ريفي يعمل ماسحاً للأحذية في الشتاء. وبائعاً للورد في الصيف، وترتفع أثمان الورود، فيرى الكسب، ويقرر الزواج من إحدى بنات المدينة، ويلاحق إحداهن، عندها يطير خياله مُحلقاً، ويرتطم بصخرة الواقع القاسية. وعندما شاهد صورة ضبابية عند أول الرصيف غمزها، وكانت تشير إليه بالدخول، وعندما اقترب منها لأمسها فكانت الفتاة من ورق... عندها لم يجد بداً من التقاط صورة كبيرة، مُحاطة بإطار فني فضي.

التعليق: اللغة سهلة معبرة غير متكلف فيها، وغابتْ الكنايات والاستعارات التي ترافق لغة القصة القصيرة غالباً، والتي تقترب من لغة الشعر. ربما تناسبتْ فكرة القصة هذه مع لغتها، فالفكرة هي الأخرى بسيطة بساطة الشخص الذي حاولتْ التعبير عنه. ولم تُنقل الأحاسيس الداخلية للشخصية الواحدة، لأنه في الغالب وعندما تكون الشخصية واحدة فقط، يعتمد القاص على التوزيع الداخلي للمنولوج، أو التداعي النفسي للأفكار، لهذا بقيتْ الأحاسيس خارجية، وصف خارجي دون الولوج إلى عالم الذات العميقة. ربما كانت الصورة (أو التصوير) في القصة القصيرة ضرورية مع ذلك أفلحتْ في رسم المعالم الخارجية للبطل وحركته. فقط كانت محاولة رسم تداعياته وخيالاته المستقبلية بعد (وضع يده فوق يدها بعد تردد. وضعتْ عينيها في عينيه ناظرة إليه باحتقار..."ويرتفع حلمه المتداعي "سيكلمها ويطلب منها الارتباط..."ويرسم معالم الطريق...(سيبيع حماره وأرضه ويستقر

في المدينة....)، نجحتْ القصة في وصف الحلم والتداعي. إلا أنه ارتطم بصخرة الواقع القاسية والصلبة.

٨ ـ قصص قصيرة جداً، منير الرفاعي:

مجموعة قصص قصيرة جداً، حول حب الأم، وحب الحلم، وحب الزوجة، وحب النساء، والوطن، والحبيبة، والعلم، والمعلم، والصديق، وحب الذات، وحب الآثار الخالدة، وأخيراً حب الشهرة ولو في عالم الجريمة. إثنتا عشرة قصة في مجموع كلمات لا تزيد عن الألف كلمة، بل تنقص عنها كثيراً، ويبدو للوهلة الأولى أنه يوجد الرابط بينها، وعند إعادة القراءة تكتشف أن الرابط هو الحب في أشكاله المختلفة. كان الاختصار رائداً، وكانت البساطة هدفاً، وظلّتْ الصور مضحكة حتى آخر القصص. ظهر التناقض بين عاطفة الفرح مع الحب والفرح مع الحزن والبكاء. حتى (صار يتوجب على الواحد منا أن يقدم شرحاً لمقاصده قبل أن يتكلم، ثم يشرح هذا الشرح)، إليك العبارة التالية مثلاً: (ماذا حدث في العام ١٩٤٨؟ إنه عام النكبة. وفي العام ١٩٥٦؟، والعدوان الثلاثي على مصر. هل يمكن لعقلك أن يربط بين هذين التاريخين؟").

- قدم مُنير الرفاعي مجموعة من الوجبات السريعة، على طاولة الأدب، وللمتذوق أن يتذوقها بسرعة عجيبة دون أن يفقد حس الشهية للطعام، إذ أن هذه الوجبات لا تشبع من جوع، وبذات الوقت لابد منها للجائع، تذكرني تلك اللوحات القصصية السريعة، بالإيقاعات السريعة للمطربة العربية "فيروز" في أغانيها السريعة المعبرة والهادفة. لستُ ميالاً إلى كتابة القصة القصيرة جداً، كما أنني لستُ ميالاً إلى قراءتها.

وكل ما أخشاه أن تتحول هذه، إلى جنس أدبي له مروجوه، ونقاده، ويصبح هو الآخر، ثياباً جديدة للامبراطور الجديد.

خاتمة قصيرة جداً:

ربما حاولت المحافظة على الثلاثة خطوط التي أتيتُ على ذكرها في المقدمة، من خلال قراءة الثمان قصص. ربما ربطتها في حامل واحد يجمع بينها جميعها. هو التحليل النفسي للشخصيات. قدم إبراهيم خريط لوحاته في حين انعتاق زرياف المقداد لوحة تحليل نفسي لطفولة رجل، وبدت التنبيك فلسفة نفسية لحالة الهزيمة والتمزق، وقدّم إبراهيم الكبة حالته النفسية بشكل صارخ ودال لسيرته الذاتية. وأكثر ما ظهرت الحالة النفسية لـ "إبراهيم كبة وحسن كرباج". حيث قدم الأخير لوحته النفسية عبر سبع مراحل. أما الورق ومنال فياض والتداعيات بسيطة سهلة غير معقدة أو مركبة. وقدم منير الرفاعي ومضات نفسية. فهل قدمتُ أنا الآخر شيئاً؟! ربما نعم ربما لا.

خلف محمد الخلف

❑❑

متابعات... متابعات... متابعات

قراءة نقدية في رواية " الظهور الاخير للجدّ العظيم "

إن رواية الظهور الأخير للجدّ العظيم للروائي الشاب زياد كمال حمامي، جديرةٌ بأن تحظى بما حظيت به، وقد نالت جائزة سعاد الصباح الأولى لعام ١٩٩٤ نظراً للجدّية التي ظهرت في هذا العمل الأدبي والذي ينمّ عن حبّ الكاتب لموضوعه وتعلّقه به وهذا واضح في كل مقطع من مقاطع الرواية. إذ لا يخفى على القارئ شدة التصاقه بالبيئة المكانية والفترة الزمانية، التي ينحصر حدث الرواية فيهما. وحين تقرأ أيّ سطر من الرواية تأسرك الحميمية التي تتغلغل في الصور واللقطات الروائية حتى لتحسب أنها كُتبتْ بقلم صوفي عاشق حملته رياح الوجد إلى تلك البقعة الشعبية من أحياء حلب ليعيش مع حدثها وشخصياتها، وكأنه واحدٌ منهم، يتألم لآلامهم، ويحزن لأحزانهم، ولا يكاد يعرف الفرح لأنهم لم يعرفوه.

إنهم مجموعة أسر متجانسة من البسطاء، جمعهم وفرّقهم الفقرُ وقسوة الحياة تحت ضغط عمليات الهدم والتجديد التي طرأت على البقعة التي شهدت أعراسهم ومآتمهم وضمّت أحاسيسهم وعواطفهم، ورعت طفولتهم وطفولة الآباء والأجداد.

سكانُ حيَّيْ القلّة وبحسيتا، مجموعة من الكادحين، يعيشون في تلك المنازل الشعبية، بينهم الحلاق وماسح الأحذية والشرطي وبائع أوراق اليانصيب والشيخ الورّاق وبائع الفلافل، والأرملة وسوى ذلك من أصحاب المهن البسيطة التي لا يكفي دخل أربابها لسدّ رمق (العيال) وقد وجدوا أنفسهم فجأة بغير مأوى.

ومع أن هذه الشريحة الاجتماعية متجانسة إلا أنه قد تثبت بينها فئاتٌ نشازٌ أشبه بالطفيليات التي تنمو على حساب الزرع من أمثال (الفلاتي) صاحب (الكباريه) و(صادق) الرجل المحبوب الذي يختفي فجأة، ثم تُظهر التحقيقاتُ أنه جاسوسٌ إسرائيلي، و(نعيمة) اليهودية التي تكنز الذهب.

إن حيّ بحسيتا والقلّة كان يضمّ إلى جانب الأسر الحلبية العريقة، مجموعة من الأرمن واليهود، وقد كان الجميع يتعايشون -

بالمفهوم الشعبي الساذج- في حين كانت تلك الأسر غير العربية تعي جيداً أسباب وجودها في هذه البيئة، وتعمل من أجل تحقيق المهمات المكلفة بها والتي نذرت نفسها من أجل تحقيقها.

فعلى الصعيد الوطني، نجد سكان الحيّ من العرب يتألمون حين تسقط القنيطرة عام ١٩٦٧ إذ يخرج الشرطيّ أبو راضي ليطرق الأبواب، ويدعو الشباب للانخراط في الجيش الشعبي. الأمر الذي يتعارض مع رغبة (صادق) هذه الشخصية التي استطاعت أن تخدع الناس، وتجذب إليها العيون والقلوب، فيحبّها الجميع ويتعلّقون بها، حتى إن معظم رجال الحيّ يذهبون للبحث عن هذا (الصادق) صاحب الكلمة المسموعة لدى السلطة، على اعتبار أنه الوحيد الذي يستطيع منع أو إيقاف الهدم، ثم تكشف التحقيقات بعد ذلك أنه عميل يهودي واسمه الحقيقي (موشي شاحال) وهو الذي لم يعجبه موقف الشرطي أبي راضي، فيطعنه بسكين حتى الموت.

و(صادق) على الرغم من أنه لم يظهر في الرواية إلا قليلاً، فإن ما دار حوله من تحقيقات قد جعله شخصية واضحة في الرواية، وأن الدور الذي قام به بين السكان البسطاء كان دوراً خطيراً وكبيراً جعلهم يلتفون حوله، ويرون فيه المخلّص من خراب بيوتهم، كما تظهر التحقيقات أيضاً أنه كان وراء عمل المرأة العجوز (دبيه) المشلولة القدمين التي كان الناس يعتقدون أنها تجيد السحر وتشارك الجن، ولا يردّ لها طلبٌ، وقد باتت معروفة في حلب على كافة المستويات الطبقية، فقصدها الأغنياء والفقراء، وهي التي كانت تكتب لتقريب المحبين وجمع العاشقين، وتفريق الأقارب وكشف السارق، وإظهار الضائع، كل ذلك قبل أن تكشف التحقيقات أنها كانت أمية جاهلة لا تعرف القراءة والكتابة وأن (صادق) هو الذي يسيّر الأمور ويحرك الأحداث، ويقبض الذهب مع (دبية) حتى إن دبيو القط خادم دبية يعترف بعد موتها حرقاً أنه سرق كيلو ونصف ذهباً من صندوق دبية.

والشخصية الثانية التي شذّت عن التجانس في هذه المجموعة هي شخصية (القلاتي) الذي امتهن الدعارة والقوادة من خلال وجوده في المنطقة وإدارته (الكباريه) فامتلك المال وغرّر بالفتيات وتحرّش بالأرملة أم راضي وأغراها:

-لماذا تمانعين يا أم راضي؟! ليلة واحدة وترتاحين بقية العمر..

كما حاول استئجار ابنتها فصدّته، وهو الذي اعتدى على أخت زوجته فأنجبت منه البنت ليلى التي هربت فيما بعد مع أحد الشباب. إضافة إلى أن القلاتي هو الذي عمل على قتل راضي، ونراه يخرج من السجن سريعاً لأن معظم روّاد (الكباريه) عنده كانوا من مراكز القوى.

إن نظرة عامة نلقيها على الرواية تفيدنا بأن هذه المجموعة البشرية المتجانسة وغير المتجانسة تسود علاقاتها قيمٌ متباينة يصوغ الناس منها أفكارهم، ونظراتهم إلى الحياة وإلى الآخرين، وربما اعتقدوا أن هذه القيم تعينهم على الحياة في إطار معين من الزمان والمكان، وحتى حين تنطوي هذه القيم والأفكار على رفض لشكل هذه الحياة، فإن هذا الرفض ينطوي على اعتزاز أكبر بقيمة الحياة، وبرغبة أشدّ في تخليصها من هذا الإطار الذي لا يترك للأحياء غير حرية تسويغ القبول أو تسويغ الرفض.

إن ما جعل الرواية تتألق فنيّاً عائدٌ إلى صدق التجسيد والوقوف على الأساليب التي يقبل بها الناس أو يرفضون شكلاً من أشكال الحياة، وطريقة كانوا يصوغون بها قيم القبول ومعايير الرفض.

وتظهر النظرة الحميمية التي تعامل بها الكاتب في روايته، في ملامسته الحدث، وقربه من موقعه، ومعرفته لملامح الأشخاص الذين أبدعهم، حتى لنكاد نحسّ بأنفسنا- نحن القرّاء- دفقَ الدماء التي تجري في عروقهم، ونتقرّى بأصابعنا طريقة تشكل أفكارهم، ونشعر بالمشاعر والعواطف التي تعتمل في جوانحهم.

إن اختيار الحدث، متناسقاً مع سيرة الشخصيات يدلّ على عنايةٍ بالغة من الكاتب بعمله الروائي، حتى إنه يكاد يجعلنا نسمع الشخصية تبوح بأسرارها، وتكشف اللثام عما يختفي في دواخلها من لواعج وآلام ورغبات، على الرغم من أنه كان حذراً في التعامل معها، إذ أنه لم يصوّر الجزئيات، ولم يهتم بكامل السيرة الشخصية وإنما لجأ إلى طريقة القطع، ومن ثم اللجوء إلى التجميع والتوصيل غير المباشر.

إن هذه الشريحة الاجتماعية تغرق في فقرها وأحزانها، ولا تستطيع الوقوف في وجه القوادين والتجار ورجال السلطة والعملاء، وهي عندما تُهدم بيوتها لتوسعة مركز المدينة، فإنها تجد نفسها في العراء من دون مأوى، وهي لا تملك السلفة الكفيلة بتأمين منزلٍ بديل، ويزداد قهرها حين ترى وتسمع الشخصيات المعارضة خفياً- تقف في مواجهتها، تنتقل إلى منازل و(فيلات) في أرقى أحياء المدينة، بينما تبقى -هي- عاجزةً عن تحقيق ما استطاعت المومسات والقوادون واليهوديات تحقيقه.

إن الجانب الاجتماعي يكاد يطغى على الرواية، ولكن الدارس، يمكن أن يتلمّس بيسر زخم الجانب الوطني، الكامن في النفوس، فاليهود الذين يتحركون في شوارع المدينة، وفي أزقة الحيّ، يعملون في الخفاء على الإمساك بزمام الأمور، والتحكم بمصير وعلاقات هؤلاء الناس من أبناء المدينة، الفقراء والأغنياء، ومن ثم تمتدّ أيديهم إلى السلطة فتنفتح أمامهم الأبواب، وتتحقق غاياتهم ومآربهم، ولا شيء يستعصي عليهم، ما دام المال موفوراً والجنس مبذولاً. فالمال يأتي من صياغة الذهب، والجنس تتيحه النساء اليهوديات، اللواتي لا تتوانى الواحدة منهن عن تقديم جسدها في سبيل الوصول إلى هدفٍ معين، أو تلبية لرغبةٍ جسدية من غير وازع من خلق أو دين.

ومع أن الرواية لم تعرض للمواقف الجنسية المكشوفة، باستثناء موقفٍ واحد- (شمسه مع راضي)- كان موظفاً توظيفاً جيداً. فإن الجنس يكاد يضع بصماته على جانبٍ عريض من حياة سكان المنطقة، وكان للمحل العمومي للبغاء في بحسيتا أثره في التأثير على الأفكار العامة، كما كان لوجود الملهى (الكباريه) تأثيره الآخر على الشباب، وتكتمل هذه الدارة بوجود اليهوديات المستهترات اللواتي يبذلن أجسادهن للمتعة الرخيصة بمقابلٍ وبغير مقابل، ولتحقيق أهدافٍ محدّدة. وقد برزت منهن نعيمة التي يتعلق بها كل من منصور ابن القلاتي، وراضي ابن الشرطي، وتغري الأخير بجسمها وبذهبها وتحاول إقناعه بالهرب معها إلى الخارج. كما أن شمسه العروس الجميلة تستدرجه إلى بيتها وهو ابن الخامسة عشرة وتمارس معه الجنس بنهم، وتنجب منه طفلاً ما تلبث أن تهرب به إلى فلسطين.

أمام هذه الطفحة الفاسدة من المقامرين والقوادين والمومسات تأتي السلطة لتزيد في الطنبور نغماً- كما يقال- إذ كلما أغلقت حكومة محل البغاء- في زمن الانقلابات العسكرية- تأتي الحكومة الأخرى وتشرع أبوابه من جديد، وتبقى السلطة في برجها العاجي بعيداً عن هموم الفقراء، وتغفل عما يُحاك ضدّ هذا الوطن من داخله. فالمحافظ وبقية المسؤولين في السلطة، يترفّعون عن

سماع مطالب البسطاء الذين هدمت بيوتهم، ولا يأبهون بغير المظاهر الرسمية من كشافة وموسيقا وتصوير تلفزيوني وذلك في الوقت الذي يأتي فيه المحافظ إلى منطقة الهدم ليقف على السور المكتشف- وهو الجدّ العظيم الذي حمل عنوان الرواية اسمه- حتى إن الشيخ أحمد الورّاق الذي يلحّ على توصيل صوته للتعبير عن معاناة الفقراء، يُلقى القبض عليه، ويزج به في السجن، بينما يبقى العملاء أحراراً خارج نطاق القانون.

إن الكاتب لا يدع هذه الأحداث تمرّ من دون أن يعرّج على الجانب الوطني على الرغم من خفوت صوته المقصود، ولعل خير من يمثله في الرواية أسرة أبو راضي، التي تتمسك بأهداب الفضيلة وحبّ الوطن وكره العملاء.

فالأب (أبو راضي) شرطيّ شريف لم يدخل إلى جيبه قرش من مصدر غير مشروع، نراه يتحرك منفعلاً لدى سماعه نبأ سقوط القنيطرة، ويسرع ليطرق الأبواب حاثّاً الشباب وغير الشباب على الانخراط في الجيش الشعبي، وهو منذ البداية لم يكن يرتاح إلى (صادق) ويكرهه بالغريزة، وقد ازداد هذا الكره حينما ضبطه يتجسس عليه في بيته، فلقنه درساً لا ينسى مما أوغر صدر اليهودي عليه ثم جاءت ردة فعله تجاه خبر سقوط القنيطرة، مما دفع باليهودي ليطعن الرجل ويقضي على هذا الضمير الحيّ المتوقد حماساً ووطنية.

وراضي، ابن الشرطي، يكبر ويصير موظفاً في السكك الحديدية، ينتصر في نفسه الحسّ الوطني، فلا يستجيب لدعوة (نعيمة) اليهودية في الهرب متناسياً -وهو الشاب العزب- إغراءات الجسد، وبريق الذهب.

و(أم راضي) بعد مقتل زوجها، تترمّل، وترفض مع ذلك أن تزجّر ابنتها (سراب) إلى القلاتي، كما ترفض تسليم جسدها- هي- إليه على الرغم من ذلّ الحاجة وقسوة الأيام، وتناسي الشارع والحي الذي تقيم فيه قرب المبغى والملهى وتهتك اليهوديات، وتظلّ متمسكة بأهداف الفضيلة، وهي إلى جانب ذلك امتلكت بصيرة ثاقبة، ووعياً فطرياً، وتعلقاً حميماً بوطنها وعروبتها، وكأنها مدرسة نموذجية للأم العربية لذلك لا تتوانى عن إزجاء النصائح إلى راضي، وتحذيره من التعامل مع اليهود:

-لا تدخل بيوت اليهود يا راضي، لا تنسَ أنهم قتلوا طفلاً وأخذوا دمه فطيراً لخبز صهيون..

وحينما تتصارع في نفس راضي نوازع الجنس عند تعلّقه بنعيمة، وعواطف الوطن والتشبث بأرضه، فإنه يردّ ذلك إلى أثر تربية أمه، لذلك نسمعه يتساءل:

-ألهذا لا أستطيع الاقتراب منك يا نعيمة؟! وهل الخوف الأبدي ما زال مسيطراً على قلبي؟

كما يتجلى الجانب الوطني أيضاً في شخصية المساعد المحقق الذي يكتشف أن الشرطي أبا راضي قد طعن بسكين صادق اليهودي الهارب، لذلك يقرّر تسجيل اقتراح "بإعادة الاعتبار إلى الشرطي أبي راضي وتسجيله في سجل الشهداء.. وصرف راتب شهري لأسرته، واستفادتها من كل المنح والأوسمة المعطاة

لأسر الشهداء" متجاوزاً بذلك صلاحياته، الأمر الذي يمكن أن يؤدي به إلى التسريح من الوظيفة أو الإحالة إلى التحقيق.

وقد أحسن الكاتب حين جعل موت أبي راضي. غيرةً على وطنه، بيد يهودي، إذ أنه يقدّم بذلك صورةً صافية للوطنية النقية والانتماء للعروبة قلباً وفكراً.

إن الحدث الهام الذي صاغ من خلاله شخصيات الرواية، هو (هدم الحي) ونتيجة لذلك يظهر تحت هذه الرقعة، السورّ العظيم الذي اختفت آثاره منذ عشرات السنين بفعل زلزال مدمّر، واختفت معه يومئذ العديد من القيم والتقاليد الأصيلة، هذه القيم التي نجدها في الرواية مخفية بقدر ما هي واضحة سافرة، وتكاد توحي لنا تلك الأصالة الغافية التي ارتبط وجودها بوجود السور العظيم، بأن هذا السور هو محرّضٌ جوهري يثير الناس ويحرّضهم على العودة إلى القيم الأصيلة، فعندما نام السور تحت الركام في الماضي نامت معه الأخلاق، حتى غدت طقوس الحياة اليومية طقوساً للبؤس والشقاء والحزن والفقر، فإذا ما كُشف عن السور من جديد صار هذا السور شاهداً على التخلف والضعف والتقوقع، لذلك نجده يرفض أن يكون منظراً (للفرجة) ووسيلة لجلب السياح، بعد أن كان مثيراً للحمية، وحافزاً للتمسك بالقيم، ويجعل المؤلف منه ومن ساعة باب الفرج والقلعة ثالوثاً ثابت الأركان من الأصالة والعراقة، وهذه المعالم الثلاثة شاهد على إدانة العصر و(تقزّم) أهله.

وفي التفاتة إلى الجانب القومي والوطني، نرى أن توقيت اكتشاف السور العظيم- رمز العزة والقوة والأصالة- يتزامن مع توقيت حدث انهزامي استسلامي، يتمثل في زيارة رئيس وزراء العدو مناحيم بيغن إلى القاهرة، للقاء أنور السادات، والمفارقة واضحة بين الحدثين، ولا تحتاج إلى تعليق، لذلك نسمع السور يقول:

-نسيّ أحفادي عندما كنت أحضنهم، وأحميهم من غزوات الأعداء، وكانوا يخرجون من باب قلبي، يرفعون الأعلام، ويصيّدون الغزاة، ويحتفلون بالنصر المؤزر.. آه كم جاءتنا الحروب والزلازل، كم تغيّر الزمن. لم نسقط أو نستسلم للمؤامرات المسكونة بالأشباح".

إن الرواية عندما تقتنص مادتها من حياة أناس يعيشون في بقعةٍ محددة على خارطة المدينة، في زمن معين من أزمنةِ التقهقر والهرولة، إنما تعيدنا إلى الجذور الضاربة في أعماق الأرض عبر التاريخ، وتريد منا أن نزيل الطبقات الصدئة عنها، لنكشف ونستعيد القانون الذي جعلها أصيلة وعريقة. ونتعرف إلى الطريقة التي لوّنت وشكّلت تلك الجذور، ولنتعرف في لحظةٍ كأنها السحر والوجد، إلى الوجه الحقيقي لماهية وجودنا والهدف من حياتنا.

إن أهم الأمور والأشياء التي يلحّ عليها المؤلف هو (السور) الذي يضفي عليه صفة (الأنسنة) ويملأ كيانه بالعواطف والأحاسيس والمشاعر، ويجعله يتذكّر ويذكّر، ويرى ويتحدث، ويحسّ ويتألم، ويعيد إلى الأذهان، ما كان لنا من ماض مشرّف، يتصاغر أمامه حاضر خجل، ومستقبل غامض، ومن ثم ليكون الشاهد على الحاكم والمحكوم حيث يكثر الفقر والظلم، ويستشري الفساد وتتراجع القيم وتغفو الضمائر، وليختلط الحابل بالنابل، وتطفو على السطح الفئة التي عرفت كيف تجمع المال لتتحكم بالناس، فالرجل الفقير أبو فؤاد الحلاق عندما يذهب إلى المومس سميرة البدوية طالباً منها سلفة لاستلام منزل جديد، يطلب إليه أحد زبنها أن يتبرع له بكليته ليعطيه ما يريد من المال، ومسعود الجاسر صاحب دور القمار، الذي

خسر ذات مرة زوجته في المقامرة، يطلب من صديق عمره أبي غيلان أن يوقع على سندات بيض، وأن يعمل في الخدمة بغية إعطائه السلفة المطلوبة، والشيخ أحمد الوراق الذي قضى حياته بين الجامع والمنزل وتوريق الكتب يُزجّ به في السجن لأنه عزم على توصيل صوته وصوت الفقراء إلى المسؤولين.

ومن خلال هذه العلاقات المتفككة تومض الملامح الحقيقية لشخصيات الرواية. الملامح الحقيقية للناس والحياة في زمن الهدم، نراها عن قرب ونحن نتغلغل في طقوس الشتاء - زمن الرواية- حيث يتعاون الثلج والمطر والرياح مع السلطة والقوادين والتجار والعملاء على تعميق الهوة بين الفقراء وبين الحياة الكريمة.

إن جميع شخصيات الرواية -الأغنياء والفقراء- لا يحظون بعيش هانيء كريم، فلا الفقير راض بما يحيق به وقد أعمى الفقرُ والواقعُ بصيرته، ولا الغنيّ قانعٌ بما حصّل إذ أعمى الجشعُ عينيه، واستعبدته الشهوات، والعملاء وحدهم، كانوا بمنأى عن ذلك، فانصرفوا إلى أهدافهم يخططون وينقذون على مرأى ومسمع من السلطة التي لن تنتبه إليهم إلاّ بعد أن يضربوا ضربتهم ويغادروا البلاد عن طريق تركيا أو غيرها.

إن هذه الملامح البارزة والسمات المّميزة التي لامسها المؤلف وتغلغل في دقائقها تكشف القناع عن الصورة الحقيقية للمأساة الكامنة في انعزال البيئة التي تُسلّط عليها الأضواء والتي ترزح تحت وطأة طقوس يومية رتيبة، وكأنها تُحكَمُ بنظام قانون لا يريد لها أن تغيّر واقعها، وتنسلخ عن فقرها وتخلّفها، ولا يريد لها أن تتطور وتتقدّم على الرغم من أن مشروعَ الهدم -في الأصل- مشروعٌ حضاري يلبي متطلبات المرحلة ويساير التطور والتقدّم الذي نرمي ونسعى إليه.

إن الفقراء محكومٌ عليهم بالغرق في فقرهم على الرغم من كدّهم وكدحهم اليومي، وكما هُدِمَتْ مساكنهم، فإنّ أنفسهم تتداعى وتتهدم أيضاً، فلا هم يملكون المال لتأمين مساكن جديدة، ولا أعمارهم المتقدّمة تساعدهم على العمل، وليس أمامهم سوى التفكير المشلول في الطريق المسدود الذي توقفوا عنده- ولذلك وجدنا مريم الأرملة تظلّ في مسكنها حتى يُهدم فوقها وتختنق بركامه، ويصبح قبراً لها.

وهنا يمكن للقارئ أن يتساءل بعد أن يلتقط أنفاسه:

-هل هذه الشريحة الاجتماعية التي عرفناها ضمن البيئة المحددة، تصلح لأن تكون صورةً عامة لما نراه، يعتمل ويتحرك اليوم، بين جنباتنا؟

إننا لن نجيب على هذا التساؤل، ولعل الرواية حين سلّطت أضواءها (البانورامية) على واقع مرير لأناس مسحوقين، لم يكن مهمتها طرح الحلول، ولكن حسبنا أن نرى على الأقل، العلاقات بين من يملكون ومن لا يملكون، تئنّ تحت وطأة المعاناة التي لا يمكن أن تتغيّر بتوسعة شارع، أو ظهور سور، ويكفي المؤلف أنه تمكن من التسلل إليها ليقف عند الزمن والحدث الروائيين في بيئةٍ تبدو وكأنها تتأبى على كل شيء حتى على الفن، ومن هنا تأتي أهمية الرواية، وتألّق كاتبها، ونجاحه فيما سعى إليه.

أما لغة الرواية، فهي لغة الواقع اليومي لأناس بسطاء، ومقامرين وقوّادين، في حواراتها وأحاديثها، ولكنها عند دخولها عالم النفس والتداعي، تدغدغ الأحاسيس والمشاعر، بأسلوبٍ عاطفي فيه نكهة المأساة اللاذعة، فإذا ما تحدّث السور أو القلعة أو ساعة باب الفرج، قرأنا لغة عاطفية سلسة عذبة لها مذاق الشعر وصوره الخيالية المؤثرة، وكأنها أحاديث قلوب لقلوب.

لقد تمكن الكاتب من لغة الرواية كما تمكن من لمّ شَعْثِ حدثها بخيوطٍ دقيقة، وقد ساعدته اللغة على إظهار مفارقاتٍ فنيّة في ثنائياتٍ غير مباشرة تجلّت في الفقر والغنى، والضعف والقوة والشرف والوضاعة وشيخ الجامع والقوّاد، وعاطفة الجنس والوطن، والحاكم والمحكوم، ودار البغاء والجامع. والمسكنِ المهدوم والقصر.. كما ظهرت واضحة في المفارقة الحقيقية بين مشروع توسعة باب الفرج وبين الانهيار الاجتماعي لشريحةٍ من البسطاء من دون أن تتمخض النتائج المترتبة على ذلك، عن شيء.

ولقد تغلغلت في النصّ الروائي ألفاظ وتعابير تنمّ عن تمكن صاحبه من التراث وتشرّبه بلغة القرآن واستيعابه لمعاني الأحاديث الشريفة كما في قوله: يبادله التحيّة بأحسن منها، وهذا مستمدٌ من الآية الكريمة: "وإذا حُيّيتم بتحيةٍ فحيّوا بأحسن منها أو ردّوها" وقوله على لسان السور: لم أعلّمهم إلا حبّ الأهل، والحفاظ على الجار، وطلب العلم ولو كان في آخر الدنيا.." وهذا مستمَدّ من حديثين شريفين، الأول طويل، والثاني نصّه: "إطلب العلم ولو في الصين" وقوله: زدني علماً وهي جزء من الآية الكريمة "وقل رب زدني علماً" وقوله: وتتكلم الأشجار إلا شجر الغرقد، وفي هذا إشارة إلى الحديث الشريف الذي يخبر عن حدوث قتال بين المسلمين واليهود في بلاد الشام، فيختبئ اليهودي خلف الشجر والحجر، فيقول الشجر والحجر "يا مسلم يا عبد الله. هذا يهودي خلفي. تعال فاقتله، إلا شجر الغرقد، فإنه من شجر اليهود" وسوى ذلك من الإشارات والتعابير التي تنمّ عن روحانيةٍ متأصلةٍ في النفس، وأخلاق قويمةٍ، كقوله: الأولاد يتعلمون ترتيل القرآن، وحفظ علوم الدين والدنيا.

محمد قرانيا

□□□